
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00258008 2







JULIUS MEIER-GRAEFE

IMPRESSIONISTEN



JULIUS MEIER-GRAEFE

IMPRESSIONISTEN

GUYS — MANET
VAN GOGH — PISSARRO — CEZANNE

MIT EINER EINLEITUNG ÜBER DEN
WERT DER FRANZÖSISCHEN KUNST
UND SECHZIG ABBILDUNGEN



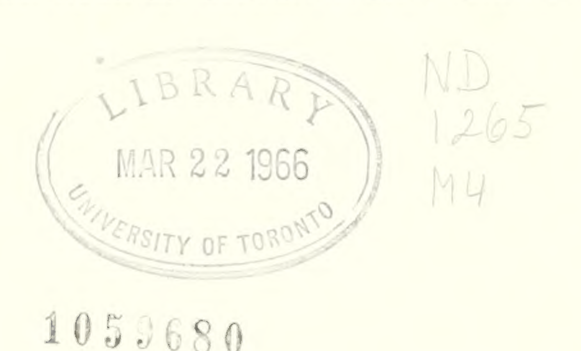
MÜNCHEN UND LEIPZIG
R. PIPER & CO VERLAG 1907

VORANZEIGE:

IM HERBST 1907 ERSCHEINT VON DEMSELBEN VERFASSER
IN UNSEREM VERLAG EIN WERK GLEICHEN UMFANGS ÜBER
DIE ENGLISCHE MALEREI VON HOGARTH BIS WHISTLER

BERICHTIGEND SEI NACHGETRAGEN, DASS SICH DIE OLYMPIA
VON MANET JETZT IM LOUVRE SELBST BEFINDET

DIE HERREN DURAND-RUEL, DRUET, VOLLARD UND PAUL CASSIRER
HABEN UNS DURCH ÜBERLASSUNG VON PHOTOGRAPHIEN UNTERSTÜTZT,
WOFÜR WIR IHNEN AUCH AN DIESER STELLE VERBINDLICHST DANKEN



INHALT



VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN



DER WERT DER FRANZÖSISCHEN KUNST

Man nennt französische Kunst eo ipso das, was der deutschen entgegengesetzt ist, und es fehlt nicht an Patrioten, die den Anhänger dieser Kunst für einen Feind des Landes halten. Ich würde gern ein Thema vermeiden, das gegenwärtig in Deutschland wie eine Etikette behandelt wird und zu einer Parteifrage ausartet, und lieber in sanfteren Abstraktionen meine Ansichten darlegen. Solche Methode aber hat ihre Schattenseiten. Theorien ohne praktische Exempel sind in der Kunst wie Netze ohne Maschen und bleiben, sobald man nicht einen ungeheuerlichen Apparat von Definitionen aufwendet, unwirksam. Die Kunst ist nicht der Theorie wegen da, sie will geschaut werden, und für das Verständnis bedeutet ein Bild, der Name eines Künstlers mehr als hundert gelehrte Sätze. Sobald man sich aber der Exempel bedient, ist es bei der Betrachtung der Gegenwart schwer, den Zankapfel zu vermeiden. Ich will also die Notwendigkeit zeigen, sich mit dem wesentlichsten Kulturprodukt unserer Nachbarn zu beschäftigen, und dabei im Vorübergehen andeuten, was der Patriotismus damit zu tun hat.

Was gefällt uns an der französischen Kunst?

Der eine erwidert, die schöne Farbe, der andere, die Eleganz des Vortrags und der flotte Schmiss, der dritte, die Gourmandise dem ewig Weiblichen gegenüber oder die Frechheit im Cynismus. Man könnte die Kette solcher Eigenschaften noch um das Vielfache verlängern, ohne den Enthusiasmus zu rechtfertigen. Doch gibt es eine französische Kunst, die von solchen Attributen nicht charakterisiert wird, und nur sie steht in Frage. Unsere Zeit bringt es mit sich, dass überall die wertvollen Elemente im Hintergrund bleiben. Der Deutsche versteht unter französischer Kunst, was er alljährlich im Salon und in den Zeitschriften sieht, die sich monatelang mit diesen Aktualitäten beschäftigen, oder was er am Boulevard bemerkt. Im Louvre absorbieren die berühmten alten Bilder sein Interesse. Die glänzende Sammlung französischer Kunst im Louvre ist zerstückelt und zum

grossen Teil in Räumen untergebracht, die den meisten Fremden verborgen bleiben. Das Musée du Luxembourg, die moderne Galerie, ist dritten Ranges. Das Wertvolle steckt zum grossen Teil in Privatsammlungen und ist über die ganze Welt zerstreut. Was bis vor kurzer Zeit in Deutschland gezeigt wurde, war nicht geeignet, einen rechten Begriff zu geben. In die grossen öffentlichen Ausstellungen gelangte meistens nur Marktware. Die Künstler, die sich vom Pariser Salon fernhielten, hatten noch weniger Lust, die Ausstellungen des Auslandes zu beschicken, zumal sie niemand dazu aufforderte. Die grössten unter ihnen waren noch vor wenigen Jahren bei uns so gut wie unbekannt. Es ist noch nicht zehn Jahre her, dass ich von dem Präsidenten einer grossen internationalen Ausstellung, einem bekannten deutschen Maler moderner Richtung, der in Paris studiert hatte, auf meinen Vorschlag gebeten wurde, einen Renoir-Saal zusammenzubringen. Als ich nicht ohne Mühe mit Hilfe der besten Pariser Sammler zum Ziele gekommen war, wurde mir in letzter Stunde bedeutet, man habe nicht Renoir gemeint, sondern Renouard, den Zeichner. Für den von mir vorgeschlagenen Künstler sei Deutschland noch nicht reif. Renoir war damals den Sechzigern nahe, und Renouard hat in seinem Leben noch nicht ein Blatt von der Güte eines mässigen Menzel gemacht.

Mittlerweile sind die Bilder der Impressionisten teuer geworden, und dieser Umstand, der das kapitalkräftige Berlin reizt, wird in anderen Zentren zum unübersteiglichen Hindernis. In Berlin aber nimmt die plutokratische Toleranz die heterogensten Dinge auf, und es ist die Frage, ob mit Nutzen. Man kaufte gestern Manet, heute Courbet, morgen Signac. Vermag der Laie, der nicht mit dem eigentlichen Körper der französischen Kunst vertraut ist, solche Extremitäten, wie van Gogh und Gauguin, die gegenwärtig auf der Tagesordnung stehen, wirklich zu schätzen? Ich habe oft und stets vergebens geraten, organische Ausstellungszyklen zu veranstalten, bei Géricault und Delacroix anzufangen, dann die Fontainebleauer und Corot zu zeigen, dann Courbet und die Impressionisten. Bis man zu den Jüngsten käme, müssten die Vorgänger genau verstanden sein. Die fixen Leute, die ohne Einsicht in solche Zusammenhänge fertig zu werden glauben, sind gerade die, deren übereiltes Urteil, selbst wenn es liberal ist, zur Verwirrung treibt. Der Snob, dem eines schönen Tages ein Cézanne unverhoffte Eindrücke bereitet, ahnt nicht die sehr viel tieferen Freuden, die das Eindringen in den Organismus der französischen Kunst erschliesst.

Zur Ausbildung einer modernen Kunst brachte Frankreich die denkbar glücklichste Vergangenheit mit. Von der Pariser Schule des vierzehnten Jahrhunderts an, in der vielleicht Jan van Eyck lernte, bis zum heutigen Tage fliesst die französische Malerei in einem ununterbrochenen Strom. Das siebzehnte Jahrhundert, das unsere Blüte brach, war für Frankreich eine segensreiche Zeit, auch wenn seine bedeutendsten Maler von Rom aus wirkten, und im achtzehnten, als

bei uns so gut wie nichts mehr existierte, errang es die Hegemonie, vor der sich die Welt beugte. Die Revolution amputierte das Dixhuitième. Aber so gross der materielle Verlust war, der Schlag ist mit dem, der uns im siebzehnten Jahrhundert traf, nicht zu vergleichen. Vor allem war es kein Krieg, keine von aussen auf das Volk eindrängende Willkür, sondern ein selbst gewolltes, lange vorbereitetes Schicksal, eine siegreiche Kraftprobe, die so viele moralische Besitztümer frei machte, dass dem Opfer nur die Bedeutung eines Aderlasses bleibt. Die Operation war notwendig. Das Dixhuitième war schliesslich überreif geworden und legte der Persönlichkeit zu schwere Abgaben auf. Das Volk war zu begehrlich, um weiter an der von fern gesehenen Hofkunst Genüge zu finden, der einzelne zu selbstbewusst geworden, um sich einer strengen Formel zu unterwerfen. Indem Frankreich das Königtum beiseite tat, öffnete es der Kunst den Weg ins Freie. Napoleon war das vorschnelle Resultat der neuen Zeit, ein Zeichen, wie gesund die Operation gewesen war, mehr das auf den Thron erhobene Persönlichkeitsbewusstsein, als ein Imperator, wie wir ihn mit unseren Auffassungen des monarchischen Prinzips zu denken gewohnt sind. Er diktierte keine Kunst, die nicht der Nation in diesem äusserst bewegten Augenblicke passte, war dafür selbst zu sehr Teil ihrer kunstschöpfenden Triebe. Kein willkürlicher Einfall trieb das Empire zur römischen Allüre; man nahm die Form, die dem aufs höchste gestiegenen Selbstgefühl entsprach und überdies der lateinischen Rasse im Blute lag. Als eine feste Formel daraus zu werden drohte, wurde David mit seinem Herrn des Landes verwiesen. Seine Zucht hatte gerade lange genug gedauert, um den Jungen Frankreichs klar zu machen, dass kein Rezept dieser Art ihnen die in der Revolution verloren gegangenen Regeln ersetzen könne. Aber auch die Brutalität eines Gros war dazu nicht imstande. Sie drohte, als der kriegerische Anlass vorbei war, die heldenhafte Energie in hohles Pathos zu verwandeln. In diesem kritischen Moment, als der Genius des Volkes unbedingt nach einer adäquaten Form für die unabhängige Gesinnung verlangte, wurde der Jugend das feindliche England zum unerwarteten Helfer. Bonington, der Schüler von Gros, der Freund Géricaults und Delacroix', selbst mehr zu Paris als zu England gehörend, zeigte den Weg. 1821 ging Géricault nach London. Drei Jahre darauf erschienen die Engländer mit Constable an der Spitze im Pariser Salon. Der Eindruck auf die jungen Maler war dem Entzücken ähnlich, mit dem einst die Italiener die ersten Meisterwerke des Nordens, die nach dem Süden kamen, begrüsst hatten. Genau was die Suchenden brauchten, war in England, abseits von der Akademie, abseits von der feudalen Reynolds-Epoche und noch ferner von allem Klassizismus entstanden: eine auf persönliche Erfassung des Sichtbaren gegründete Kunst, die der Empfindung und dem Intellekt des einzelnen überliess, was die Stilschulen für sich in Anspruch nahmen. Sie gewann die Form aus der Natur. Dass gerade ein Géricault, ein Delacroix die ersten Empfänger Constables wurden, nicht Landschafter, keine stillen Lyriker, sondern umfassende Genies,

die den ganzen Reichtum klassischer Kultur in sich trugen und alle hohen Werte der Malerei glühend verehrten, das war nicht nur für sie, sondern für die Zukunft von unübersehbarer Bedeutung. So wurde von vornherein der Anregung die Wörtlichkeit genommen. Weder Géricault noch Delacroix zeigten Farmen wie Constable, oder Hügel mit Windmühlen wie Old Crome, oder Genreszenen wie Wilkie. Sie fuhren fort, ihre Dramen zu malen, Géricault seine gewaltigen Reiter, Delacroix seine Historien. Aber sie malten sie von nun an freier vom Gegenstande, so wie Constable seine Landschaften, mehr auf die Natur als die Einzelheit des Gegenstandes gerichtet, achteten darauf, dass ihr Temperament sich in die Vielseitigkeit der Wirkungen ergoss, die sie an Constables Harmonien bewunderten, dass die Bilder mehr von Licht und Farbe und von Arabesken handelten, dass ihre Erfindung mehr der Darstellung im Material des Malers galt als der Romantik der Einfälle. Delacroix kam dabei zu seiner bei uns noch ungeahnten Grösse, weil er ähnlich wie Rembrandt bei einem unbegrenzten Umfang des Ideologischen zur reinsten Abstraktion der Form gelangte. Niemand vor ihm, selbst nicht Rubens, sein grösster Vorgänger, hat einen höheren Begriff des Malerischen, einen reicheren Ausdruck erwiesen. Er steht zwischen Constable und den französischen Landschaftern vor 1830, den eigentlichen Erben des grossen Engländers, wie der Engel mit dem Schwert am Paradies. Sein heisser Idealismus gab all den tapferen Streitern um die Wirklichkeit von Rousseau bis Daubigny das Geleite. Etwas von seinem Pathos steckt in der Einfalt des Bauern Millets, glüht im Dickicht der Diaz und Monticelli, beflügelt das pastorale Genie eines Corot und veredelt noch Courbets Materialismus. Auf Corot und Courbet baut sich eine neue Generation von Malern auf, aber nicht auf sie allein. Noch immer wirkt Constable, z. B. in manchen Marinen Manets, noch deutlicher später in Monet und Pissarro, die sich zuerst Corot am engsten anschlossen. Stärkeren Einfluss erlangt Delacroix. Der ganze Kreis bis zu den heutigen Neo-Impressionisten verdankt ihm die Anregung zur Entwicklung des Farbigen, das keineswegs mit der Palette abgetan ist, sondern aus der weisen Verwendung der gegebenen Farbe durch den Auftrag entsteht. Während Courbet alle früheren Bilder seiner Nachfolger von Manet bis Monet in Schwarz taucht zugunsten eines altmeisterlichen Gepränges, wird der Geist Delacroix' zu der eigentlichen Triebfeder des impressionistischen Prinzips, treibt zur Auflösung aller überlieferten Begriffe, zur reicheren Ausgestaltung der Farben und Tonwerte, zur Differenzierung des Pinselstrichs. Ohne Delacroix ist das „Déjeuner sur l'herbe" Manets, sind die reifen Bilder Renoirs wie die „Loge" u. s. w. undenkbar. Er gibt Cézanne den Mut zu einer bis dahin unerhörten Synthese und ist selbst in der Koloristik eines Degas zu spüren, in dem sich Delacroix mit seinem Gegner Ingres trifft. Der folgenden Generation, der an einer Vereinfachung der Malerei zugunsten einer grosszügigen Dekoration gelegen ist, hilft nochmal derselbe Meister. Van Gogh verdankt Delacroix, der ihm die Pracht seiner Teppichwirkungen erschloss,



Velasquez. Les petits cavaliers.



Manet, Copie nach Velasquez' Les petits cavaliers. 1855 (77 : 47 cm).

nicht weniger als Millet, der ihn den Umriss lehrte. Und dass auch Ingres trotz der überwiegenden Bedeutung der Richtung Delacroix' nicht vergessen wurde, beweist Maurice Denis, dem die von Chassériau begonnene, von Puvis de Chavannes fortgesetzte Uebertragung der Arabeske Ingres' auf eine farbenfrohere Anschauung gelingt.

Und wie diese Meister, so hängen alle anderen, soweit sie Bedeutung verdienen, eng mit diesen und anderen Vorgängern und Nachfolgern zusammen, vermehren die Grade der Verwandtschaft und bestärken unseren Eindruck, in der französischen Kunst eine Familie vor uns zu haben. Aber wenn auch die Wiederholung, Fortsetzung, Verbreiterung und Vertiefung derselben Tendenzen für ihre Lebensfähigkeit sprechen, wir können daraus ohne weiteres nicht den absoluten Wert der französischen Kunst folgern. Die Tatsache, dass eine Familie alt und weitverbreitet ist, beweist nicht unbedingt ihre Wirksamkeit auf weitere Kreise als der ihrer eigenen Sphäre, und keinesfalls können wir daraus auf den Nutzen für uns Fernstehende schliessen. Die Einsicht in diese Zusammenhänge könnte uns sogar dahin bringen, uns ganz von den Franzosen wegzuwenden und das Heil nur im Schoss unserer eigenen Familie zu suchen.

Aber bei näherer Betrachtung stellt sich der Vergleich mit der Familie in diesem engeren Sinne als verkehrt heraus. Die Zusammenhänge beschränken sich keineswegs auf die Eingeborenen, sondern ziehen alle möglichen fremden Elemente in den Kreis. Einige von ihnen deuteten wir schon an. Ja, das Fremde überwiegt dermassen, dass bei einer strengen Analyse von einer urfranzösischen Kunst überhaupt nichts mehr übrig zu bleiben scheint. Und darin, so paradox das klingen mag, liegt ihr Wert. Die Behauptung, dass Géricault ein grosses Temperament, Delacroix ein grosser Romantiker war, dass Courbet, Manet und seine Freunde uns eine neue Natur brachten u. s. w., gibt keine plastische Vorstellung von ihrem Wert. Auch der Hinweis auf den Individualismus ist an sich nie überzeugend, und dass man ihn bei den Franzosen immer braucht, beweist, wie wenig sie verstanden werden. Originelle Leute gibt es überall, vielleicht haben wir originellere als unsere Nachbarn. Man braucht nur etwas noch nicht Dagewesenes mit Farbe und Pinsel zu machen, um für eine Persönlichkeit zu gelten. Die Originalität an sich aber ist so interessant und so uninteressant wie jedes Kuriosum, das sich ausserhalb unserer Erfahrungswelt stellt. Wir können darüber staunen, aber nichts damit anfangen. Die Originalität wird erst wirksam, wenn wir Beziehungen zu ihr finden und wenn sie sich auf Grund dieser Beziehungen als nützlich erweist, nämlich einen Fortschritt auf irgend einer der Bahnen der Kunst darstellt. Es ist daher weniger wichtig, zu zeigen, wie unabhängig ein Künstler ist, als ob und wie er mit anderen Werten zusammenhängt. Der Umgang eines Menschen, der uns schon im gewöhnlichen Leben manche Aufschlüsse liefert, wird hier entscheidend, sobald aus dem Umgang mit edlen Erscheinungen neue Werte ersichtlich werden.

Ich zeigte im wesentlichen den Umgang der Franzosen unter sich und hielt mich dabei an eine verhältnismässig kurze Spanne Zeit. Die Beziehungen werden viel reicher, wenn wir betrachten, wie sich dieselben Leute zu den Meistern der Vergangenheit verhalten. Selbst der ungläubigste Skeptiker erkennt mit mathematischer Präzision den Wert einer Kunst, wenn er einsieht, dass sie die Kette von Genüssen verlängert, die von grossen Künstlern der Vergangenheit begonnen wurde. Die Franzosen legitimieren sich nicht nur, wie wir sehen werden, durch die Alten, sondern es kann auch bewiesen werden, dass sie es sind, die uns die wesentlichen Werte der Alten erst erschlossen haben. Gelingt dieser Nachweis, so ist der gesuchte Wert gefunden, ja wir würden damit eine Bestätigung besitzen, die geeignet ist, die ganze Geistesart der Gegenwart, soweit sie in der Kunst hervortritt, auf eine höhere Stufe zu stellen. Jeder Mensch mit gesunden Instinkten, der die Beschäftigung mit der Kunst aus ideellen Rücksichten betreibt, und damit in dem normalen Alter beginnt, das generösen Betätigungen am besten zugänglich ist, nämlich in der Jugend, wird mit seiner Kunstbetrachtung bei den Zeitgenossen anfangen. Von den Alten hält ihn das Museum ab. Er hat einen Widerwillen gegen das Systematische der Kunstpflege, nicht nur, weil das System manche Mängel aufweist, sondern zumal, weil er unfähig ist, die Wohltat irgend eines Systems zu erkennen. Der Umweg zu seinen Idealen über die Wissenschaft ist ihm zu lang. Der Vortrag des Gelehrten scheint ihm nicht das Wesentliche zu treffen, das Buch über Kunst langweilt ihn, die Werke in den Galerien hält er für historisch. Er liebt die Kunst wie das erste Mädchen und wünscht die Geliebte selbst zu entdecken. In der Kunstgelehrsamkeit erblickt er die Zumutung, in die Wahl eines greisen Tyrannen zu willigen. Jede Formalisierung eines Interesses, das ihm im Lichte reinster Empfindung erscheint, stösst ihn ab. Er wünscht seine Liebe nicht zu analysieren, sondern begeistert sich daran, kraft seines jugendlichen Optimismus. Er will nicht empfangen, sondern geben, sich hingeben. Dafür bedarf er des Persönlichen des Werkes, nicht nur einer Eigenschaft, die ihm als Sonderheit erscheint, er muss einen lebenden Schöpfer vor sich haben. Er will Partei nehmen. Nicht gelehrte Schriften über vergangene Epochen bilden seine Lektüre, sondern die Zeitung mit der Tageskritik. Hier kontrolliert er sein Urteil, stellt sich zur Minorität, zu Gleichgesinnten desselben Jahrgangs, und jedes neue Werk seines Lieblings, den er so unabhängig von anderen, so isoliert wie möglich wählt, wird ihm zu einem Erlebnis.

Dieses Ueberwiegen des Interesses am Zeitgenössischen wird immer bleiben, und es ist gar nicht zu wünschen, dass es anders wird, denn nur so wird der Enthusiasmus das erste notwendige Ungestüm behalten. Die Forderung, die heranwachsende Generation solle mit der alten Kunst beginnen, würde die ganze Existenz des jugendlichen Kunstinteresses aufs Spiel setzen. Die ungeheuerliche Abneigung mancher reifen Menschen gegen die klassische Periode der Plastik rührt oft von der griechischen Stunde auf dem Gymnasium her, und dabei sind nicht mal immer

die Lehrer daran schuld gewesen. Selbst wo sich der jugendliche Enthusiasmus auf zweifelhafte Objekte erstreckt, ist er noch zu preisen, weil auch die Bewunderung eines mässigen Künstlers immer noch einen Schutz vor dem drohenden Materialismus anderer Freuden der Jugend darstellt und eine Vertiefung, die in glücklichen Fällen über den Anreger hinausgeht, bringen kann. Nichtsdestoweniger leuchtet ohne weiteres ein, welche entscheidende erzieherische Rolle den Eigenschaften der zeitgenössischen Kunst zufällt. Diese ist nicht nur Symptom der Gesittung der Gegenwart, sondern für die heranwachsende Generation der natürliche Hebel zum Anschluss an die Kunst überhaupt. Die Eigenschaften, die man am Bilde des geliebten Meisters entdeckt, richten allmählich den Blick auf die verwandten Vorzüge der Werke anderer, auch der Meister der Vergangenheit. Entdecken wir dabei Beziehungen, so wird unsere erste Liebe gekräftigt und sie überträgt sich nach und nach mit auf die anderen. Dem Enthusiasmus kommt die Logik des reiferen Alters zu Hilfe. Man beginnt die anderen zu suchen, und so erweitert sich der Umkreis der Liebe.

Alle grossen Franzosen der Gegenwart, die der Mehrzahl meiner Landsleute auch heute noch als Gipfel eines rücksichtslosen Modernismus erscheinen, stützen sich ausnahmslos auf die in der grössten Blütezeit der Malerei geschaffenen Werte. Freilich nicht als Epigonen, nicht so wörtlich und lediglich aufs Aeusserliche gerichtet wie bei uns etwa Lenbach, der sich begnügte, gewisse Eigenschaften alter Bilder summarisch nachzuahmen, sondern als Fortsetzer. Nicht den Zweck entnahmen sie; den findet jeder starke Künstler nur in seinem eigenen Bereich. Constable sagte, dass der Maler vor der Natur vergessen müsse, dass es Bilder gebe; und dieser Grundsatz wurde die Regel aller seiner Nachfolger. Man sah die Natur nicht durch ein fremdes Medium hindurch, sondern trat vor sie selbst hin. Die Fontainebleauer trugen ihre Staffelei ins Freie, und der Duft des Waldes, der von ihren Bildern ausgeht, wäre mit keinem Eklektizismus zu geben. Corot, der Zauberer, sass noch als Greis in Auvers, am Ufer der Oise, oder in Ville d'Avray an dem vom Walde geränderten Teich und malte, solange die Sonne lachte. Und über Courbet wunderten sich die Münchener Künstler nicht wenig, als er im Herbst 1869, als es schon recht kalt war, am Starnberger See den halben Tag vor der Staffelei im Freien aushielt. Daubigny wohnte in einem Haus, das er sich auf einem Schiff gebaut hatte, um der Natur näher zu sein. Manet liess sich, als ihn bereits sein tödliches Leiden befallen, im Rollstuhl in den Garten fahren und malte die beiden Villenbilder. Monet nahm von seinem auf einem Kahn installierten Atelier die Seine auf, dieselbe Stelle, wie sie morgens, mittags und abends erschien, gab zehn Varianten von einem Ausschnitt der Natur, nur durch die Beleuchtung und die Atmosphäre verschieden.

An diese Liebe zur Natur muss man denken, wenn man das Verhältnis der neueren Franzosen zu den alten Meistern betrachtet. Alle diese Leute, denen manche

Geschichten aus ihrem Dasein das Relief von Waldmenschen oder Bauern geben, waren Städter und im Louvre nicht weniger zu Hause als in Fontainebleau oder an den Ufern der Seine. Mit demselben Realismus, der in der Landschaft immer weniger das Zufällige einer Situation sah, sich immer mehr auf die Schönheitserreger der Natur als auf die Einzelheit richtete, betrachteten sie die Kunst. Alle kopierten, von Géricault bis zu den Jüngsten, und man bekäme eine merkwürdige Sammlung, wenn man diese Arbeiten zusammenstellte. Die Kopien sind nichts weniger als getreu. Man erkennt in der Skizze Géricaults nach Prud'hon das stärkere Temperament des Meisters, der das Medusenfloss malen sollte. Delacroix machte nach Raffaels Jesuskind der „Belle Jardinière" sein erstes Meisterwerk, das später selbst Ingres in Staunen setzte, indem er mit behendem Pinsel den Reiz der Linien des Vorbildes verjüngte. Wer je das kleine Bild sah, wird bei vielen späteren Werken, z. B. beim „Massacre de Scio", daran denken und das Raffaelische im Deckengemälde der St. Sulpice in Paris besser begreifen. Rousseau und seine Freunde, die Fortsetzer der holländischen Landschafter des siebzehnten Jahrhunderts, kopierten Ruisdael und Hobbema. Courbet, den man den Vater des Naturalismus genannt hat, beginnt eine noch viel intensivere Durchdringung der Alten. Er konnte nicht orthographisch schreiben, aber sah den Spaniern ihre verschwiegensten Wirkungen ab. Sogar noch in München, als er von den Besten der deutschen Generation um 1870 als Bringer einer neuen Kunst gefeiert wurde, kopierte er in der Pinakothek. Sein Bild nach der Franz Halsschen „Hille Bobbe" übertrifft an Frische des Ausdrucks und Geschlossenheit der Form den gegenwärtigen Zustand des Originals. Während sich das Publikum, als er auftrat, entrüstet von dem Revolutionär abwandte, scheint uns heute fast, als habe er in manchen Stilleben die Holländer zu wörtlich genommen und eine Bravour darin gesehen, sie mit ihren eigenen Mitteln zu überwinden. Manets Verhalten zu ihnen war vornehmerer, sehr viel geistigerer Art. Auch ihn, den man mit Recht als des modernen Frankreichs grösste Persönlichkeit verehrt, erkennt man ohne weiteres als Fortsetzer der Alten, und man braucht sich nur an seine Arbeiten nach geliebten Vorbildern zu halten, um seine eigene Art und seine Stellung im Konzert der europäischen Kunst zu bestimmen. Diese Arbeiten sind keine Kopien, sondern Uebertragungen eines Geistes auf einen anderen, Rekonstruktionen, die uns das Alte in vollkommen neuem Licht erscheinen lassen, weit entfernt von dem Aspekt der Bilder, die als Vorlage dienten und merkwürdigerweise trotzdem dem Geiste der Vorbilder unendlich nahe. In dem Bild nach der „Vierge au lapin" Tizians stellte Manet die jetzt von Firnis und Staub erblindete Farbe wieder her, so wie er sie sich dachte. Sicher hat Tizian nicht so gemalt, aber würde vielleicht so malen, wenn er heute wiederkäme als Mensch mit unseren Sinnen und Nerven. So gab Manet die Profile weicher, frauenhafter, mehr von Atmosphäre umwoben, als sie ursprünglich waren. In dem Kopf des Filippo Lippi versuchte er, ähnlich

wie vorher Delacroix mit dem Kinde Raffaels, die zeichnerische Gestaltung zu einer rein malerischen zu machen. Bei der wundervollen Nachbildung der sogenannten „Petits Cavaliers" des Velasquez übertrug er das Tonige in die starke Struktur seiner Pinselstriche. — Aehnlich verfuhr Degas mit Holbein, als ihm gelang, die Pracht der Anna von Cleve neu erstehen zu lassen. Aehnlich Fantin Latour, der sich die ersten zwölf Jahre seines Schaffens im wesentlichen auf Kopien beschränkte, mit Tintoretto, Veronese, van Dyck und anderen, die er, ein Liszt der Malerei, mit seltener Kunst paraphrasierte. Und so könnte ich noch manches Beispiel nennen. Es werden nicht viele grosse Namen übrig bleiben, die nicht auf diese Weise von den Franzosen herangezogen wurden.

Was die Kopien andeuten, das bestätigen die selbständigen Werke. Es bedarf wohl kaum des Hinweises, dass hier nicht der naive Versuch gemacht werden soll, die Maler unserer Zeit über die grossen Meister der Vergangenheit zu stellen. Es handelt sich immer nur um bestimmte, für die Malerei entscheidende Entwicklungswerte, die in den Händen der Nachfolger reicher werden, als sie vorher waren, selbstverständlich nicht um eine Abschätzung der Persönlichkeiten gegeneinander, die ein müssiges Spiel wäre. Wer zu Rubens von Delacroix und Renoir kommt, wird den Meister viel besser verstehen, als der Historiker, der Rubens aus seiner Zeit zu erklären sucht. Genies eilen ihrer Epoche voran, und es ist vergebliche Mühe, sich aus ihrer nächsten Umgebung ein Gerüst zu bauen, um ihre hohen Ziele zu übersehen. Wohl kann man mit solcher Betrachtung das Menschliche ihres Daseins erkennen. Den Ewigkeitswert aber lässt die Entwicklung ahnen, die sie zur Folge gehabt haben. Man entdeckt die edelsten der Rubensschen Eigenschaften, wenn man zu dem Vlämen von den Delacroix kommt, die in der Thomy Thiéry-Sammlung des Louvre hängen oder von gewissen Frauenkörpern Renoirs. Freilich nicht zu dem Dekorateur Rubens, der die grossen Prunkgemälde von seinen Schülern ausführen liess, sondern zu dem Maler, der seine Bilder selber malte, von dem z. B. die kostbaren Skizzen in der Pinakothek zu den Pariser Medici-Bildern stammen, deren seidige Pracht die ausgeführten Werke, so gross und so prunkend sie sind, in den Schatten stellt. Hier lehren uns die Modernen, Scheidungen zu vollziehen und eine wohltätige Kritik zu üben. Corots Interieurs treiben uns zu Chardin und Vermeer; die Poesie seiner nackten Frauen lässt uns einen geläuterten Correggio finden; ein paar Idyllen, die zu seinen schönsten gehören, rufen die Erinnerung an kaum geahnte Reize Poussins wach. An dem, was Manet von Velasquez nahm, erkennt man das eigenste Wesen des Spaniers, befreit von der höfischen Pose, entkleidet von dem Stolz des Kostüms. Einen anderen Spanier, Greco, hat uns Cézanne näher gebracht, und umgekehrt wird dem Freunde Grecos Cézanne nicht unverständlich bleiben. Bonnard, um einen der Jüngsten zu nennen, weist uns auf die Geheimnisse gewisser Raumwirkungen Rembrandts. Es ist unübersehbar, was unsere bis dahin wenig kultivierte

Empfindung für die Plastik von Rodin gewann. Kein Gelehrter, und besässe er den Einblick in die tiefsten Zusammenhänge, wird uns mit Worten die Entwicklung von den frühesten Griechen über Phidias zu Michelangelo und darüber hinaus zu unseren Formen mit allen Gewinnen und Verlusten so ergreifend darstellen, wie das Lebenswerk dieses licht- und schattenreichen Genies. Mit einer Fähigkeit, die typischsten Regungen der Gegenwart zu schildern, die bisher der Plastik versagt schien, verbindet er die ideale Empfängnis für alle Werte der Vergangenheit, und wenn ein grosser Teil seiner Werke von einem späteren Geschlechte vielleicht geringer geschätzt werden wird als von uns, die Eroberung der Empfindungswelt, die wir ihm danken, ist unverlierbar. Von den Jüngsten hat Maillol uns gelehrt, die grossen Aegypter und die ersten Griechen ohne alles ethnographische Beiwerk zu sehen und damit die Möglichkeit einer notwendigen Reaktion auf eine in Malerei ausgeartete Plastik erwiesen. Der Kreis dieser Anstrengungen bleibt nicht auf die gewohnte Sphäre der europäischen Entwicklung beschränkt. Es ist jetzt gerade fünfzig Jahre her, dass Europa mit der Kunst Japans bekannt wurde. Pariser Künstler waren die Entdecker. Braquemond, der bekannte Radierer, fand eines Tages eines der besten Bücher Hoksais bei seinem Drucker auf Montmartre, dem es durch irgend einen Zufall in die Hände gefallen war, erwarb es nicht ohne Mühe und trug es seitdem stets wie einen Talisman bei sich. Er zeigte es allen seinen Freunden, pries ihnen, was er darin sah, und das kleine Buch wurde binnen wenigen Wochen in dem Kreise der jungen Künstler zu einem Ereignis. Die erste Gemeinde waren ausser Braquemond die Manet, Degas, Fantin, die Goncourts u. s. w.; später kam Whistler dazu. Binnen wenigen Jahren entstanden in Paris kleine versteckte Geschäfte, die Gravüren, Lacke und andere Kostbarkeiten Japans und Chinas feilboten, und nicht länger dauerte es, dass die Entdeckung in der französischen Malerei zu wirken begann. Was sie nicht nur Frankreich, sondern der Kunst der ganzen Welt gebracht hat, brauche ich nicht zu sagen.

Alle diese Beziehungen rauben den Beteiligten nicht ein Atom ihrer Selbstständigkeit, und der Umstand, dass wir in dem einen Künstler diesen, in dem anderen jenen Wert der Vergangenheit wiederfinden, macht sie uns nur noch teurer. Japan, das in so manchem Künstlerdasein Verheerungen anrichtete, gab den grossen Malern Frankreichs nur Vorteile, und so deutlich wir seine Spuren in Degas, Lautrec und vielen anderen bemerken, der Tor, der hier von einem die Persönlichkeit beschränkenden Einfluss reden wollte, würde sich der Lächerlichkeit aussetzen. Selbst ein Puvis de Chavannes, der sich am weitesten von den Wegen seiner Landsleute entfernt und in dessen Bildern zuweilen das Ornamentale die natürliche Anschauung zu gefährden scheint, steht turmhoch über den glatten Stilisierungen, zu denen man hier und dort seit 50 Jahren die alten Meister missbraucht. Es ist bezeichnend, dass die Profanierung gerade in den Ländern am übelsten hervortritt, die über keine lebendige Tradition verfügen. Entweder man wendet sich

ganz von den Alten ab, leugnet die Entwicklungsgeschichte und verfällt dem Naturalismus, der Willkür, oder man bestiehlt die Alten und gelangt in sklavische Abhängigkeit. Kein Präraffaelit bringt uns Botticelli oder Filippo Lippi näher, wenn es auch eine Zeit gab, wo man in London so vertraut von Botticelli redete, als wohne er in Kensington. Der Archaismus banalisiert immer nur das Vorbild, indem er sich einen Teil einer Welt aneignet und durch grobe Uebertreibung zu ergänzen sucht, die nur ungeteilt organischen Sinn behält. Von dieser Art, die Alten zu benützen, wird man bei den grossen Franzosen nicht die leiseste Spur finden. Dafür treiben sie ihre Kunst zu natürlich. Und wenn wir durch die zarten Farben eines Maurice Denis die schlanke Form einer Venus von Lorenzo di Credi auftauchen zu sehen meinen, lebt gleichzeitig alles mit, was uns die Gegenwart teuer macht. Hält man sich an die Grössten, erkennt man die ganze Tiefe der Beziehungen zwischen den Führern der Impressionisten und ihren Ahnen, so wird auch der Unterschied zwischen dieser Art von Verhältnissen und anderen deutlich, die nicht so grob sind wie die sanfte Plumpheit der Präraffaeliten und doch aus Mangel an positiven Resultaten keine rechte Freude bereiten. Wir lernen zwischen dem Spaniertum Whistlers und dem Manets zu unterscheiden. Vergleicht man dann Whistler, den eine amerikanische Reklame neben oder gar über Velasquez zu stellen wagt, wirklich einmal mit dem Maler Philipps IV., so sieht man plötzlich einen geschickten Schneider neben einem Menschenbildner stehen und bittet reumütig dem Schatten des Velasquez manche Voreiligkeit ab. Vergleicht man dann Turner, der in seinem Testament anordnete, dass zwei seiner Bilder neben zwei der schönsten Werke des Meisters, den er mit Vorliebe nachahmte, gehängt würden, mit Claude Lorrain, so empört sich unsere Liebe zu Claude gegen die freche Konkurrenz des Epigonen. Und nicht viel anders geht es uns, wenn wir Reynolds, der Rembrandt zu verbessern behauptete, ernsthaft mit dem grossen Holländer vergleichen.

In allen diesen und ähnlichen Fällen überwiegt eine mehr oder weniger routinierte Nachahmung das produktive Element. Nicht die Stärke, die sich getraut, das Erbteil zu mehren und sich am Höchsten seine Ziele sucht, nicht der Instinkt des Verwandten, noch der Enthusiasmus des genialen Schülers vollzieht die Annäherung, sondern die niedrige Spekulation mit Werten, die von der Ueberlieferung geheiligt sind und die man im Vertrauen auf das nur zu genügsame Publikum mit billiger Industrie herstellt. Von diesen Fällen scheiden sich die Franzosen, die hier genannt wurden, schon durch den Mangel an jeder äusserlichen Aehnlichkeit mit ihren Vorbildern. Keinen von ihnen hat die Zugehörigkeit zu grossen Meistern der Vergangenheit vor Spott und Hass oder vor dem Hunger bewahrt, aus dem einfachen Grunde, weil sie nicht erkannt wurde. Und dies wiederum aus dem schwerer plausiblen Grunde, weil man auch das Wesentliche an der Kunst der Vergangenheit nicht kannte. Erst in unsern Tagen strebt die Forschung des

Gelehrten über die enge Historie hinaus und äussert lebendigen Nutzen, aber es wird immer noch eine Weile dauern, bis auch der Laie in Velasquez etwas anderes als den Maler spanischer Granden, in Raffael etwas anderes als einen Heiligenmaler erblickt. Derselbe Fortschritt in der Schätzung der alten Kunst, kommt der neuen, die ihrer würdig ist, zugute, und umgekehrt.

In der Förderung dieses Fortschritts liegt eine Bedeutung der französischen Kunst, und diese Bedeutung ist greifbarer als alles, was ich von der Eigenart dieses oder jenes Meisters erzählen könnte. Die Ahnung dieser Förderung war es, die einige unserer Landsleute, die grössten im neunzehnten Jahrhundert, trieb, den gewohnten Weg nach Rom mit dem nach Paris zu tauschen. Oder war es das Franzosentum, was die Menzel, Feuerbach, Marées, Leibl, Liebermann und manchen andern lockte? Dann wären sie doch wohl Franzosen geworden. Und zweifelt jemand daran, dass Feuerbach, der, wie er selber freimütig gestand, nicht Deutschland, sondern den Franzosen zu danken hatte, nicht mit jedem Blutstropfen, mit allen Tugenden und Schwächen Deutscher war und blieb? Hält jemand Leibl, der ohne den Krieg vielleicht in Paris geblieben wäre, für einen Franzosen und seine besten in Paris entstandenen Werke, z. B. das mit dem verdächtigen Titel „Die Cocotte“ für französisch? Zeigt nicht gerade dies Unikum unter allen am tiefsten die Verwandtschaft Leibls mit Holbein und anderen germanischen Meistern? Oder war Menzels Meisterwerk, „le théâtre Gymnase“ irgend einem Bilde der Franzosen derselben Zeit ähnlich? Es erinnert viel eher an Goya. Wer Humor hat, kann sich deshalb die kleine Exzellenz als Spanier vorstellen.

Nicht das Franzosentum lockte die Wanderer. Auch nicht die Masse schöner Dinge, wenigstens die nicht allein. Denn man mag sie noch so hochschätzen, sie reicht nicht an den Reichtum Roms. Und wie wenig hat der den Hunderten von deutschen Malern, die über die Alpen zogen, genützt.

Mehr als alles das fand man. Nicht die Fülle des tatsächlich Gegebenen, sondern das Bewusstsein von einer treibenden Kraft, die eine noch viel grössere Fülle entstehen lassen konnte, die nicht nur geschaffen hatte, sondern noch beim Schaffen war, die sich jedem denkenden Menschen als lebendes Wesen zeigte: eine fruchtbare Idee.

Nicht der Provinzler aus Berlin, der Paris zu kennen meint, wenn er die Preise der besseren Restaurants im Kopfe hat, kennt sie, noch der Schäker, der nach der Oper im Café de Paris in den Augen lustiger Mädchen die Seele Frankreichs entdeckt. Auch nicht der Unglückliche, der es auf sich nimmt, in acht Tagen die hundert Säle des Louvre zu bereisen. Ja, nicht mal der Kenner, der auf seine Bekanntschaft mit jedem Händler der Rue Laffitte stolzer ist, als auf seine Vertrautheit mit den Bildern, die sie führen. Man muss, um diese Idee zu [illegible], den rechten Abstand nehmen wie von guten Bildern. Dann bemerkt

man, dass in dieser Kunst noch etwas anderes steckt, als die Weisheit des Koloristen, als die Treue zur Natur und die Liebe zu den alten Meistern; dass all die Eigenschaften, die das, was uns entzückt, entstehen lassen, einem weiteren Kreise entstammen, der die Kunst durchaus nicht als das einzige umfasst und dessen Eigenart daher auch den Fremdling fesselt, der mit der Kunst keine engeren Beziehungen unterhält. Es ist der Zusammenhang der Kunst nicht mit der Rasse — dafür ist, wie wir sahen, zuviel Fremdes darin —, sondern mit hohen Anstrengungen der Rasse, die über das Angeborene, Angeerbte hinausstreben, zu einem Ideal der Menschheit, dem höchsten, zur Freiheit. Die Idee ist das zu immer grösserer Freiheit Drängende, das das Traditionelle, das ich nachzuweisen suchte, zu leugnen scheint. Man kann es nur mit einem schreckhaften Worte bezeichnen: Die Revolution.

Man fürchte nicht, dass ich ungebührlich in den stillen Kreis einer Kunstbetrachtung politische Dinge, zumal solche, die so unheimlich klingen, hineintragen will. Es handelt sich nur darum, den Hintergrund zu zeigen, vor dem sich alle geistigen Evolutionen Frankreichs notwendig vollziehen, und einen letzten, für eine weitere Würdigung der französischen Kunst unentbehrlichen Zusammenhang darzulegen. Und ich meine nicht die blutige Revolution, die 1789 begann und nach wenigen Jahren endete. Sie ist nur ein geringer Teil der grösseren, die viel früher in den Köpfen grosser Denker entstand und noch lange nicht zu Ende ist. Es kümmert uns hier nicht, was sie dem allgemeinen Befinden des Landes gebracht hat. Wir haben nicht zu untersuchen, ob ein Volk, das sich in einem hundertjährigen Kampfe eine auf Vernunft gegründete moderne Staatsform schafft, sie trotz des Gegensatzes zu allen eingesessenen reaktionären Mächten immer sicherer befestigt und sich durch die bei solchen Wandlungen unvermeidliche Fäulnis hindurch die Gesundheit erkämpft, ob solch ein Volk wert ist, von uns bewundert zu werden.

Für unsere Betrachtung wichtig ist, was Frankreich seinen Künstlern von dem Geiste gibt, der der Nation gesamte Entwicklung bestimmt. Es ist dasselbe Prinzip, das es seinem Regierungsplan zugrunde legt, die Freiheit von allen unsachlichen Hemmnissen. Frankreich entbindet seine Künstler von jeder Pflicht gegen das Land, die auch nur im entferntesten geeignet sein könnte, den Individualismus zu hindern. Daher haben gerade die bei uns beliebtesten Schlagworte drüben schon lange keine Geltung mehr. Es gibt recht mässige Kritiker in Paris, sogar bestechliche, aber ich habe noch keinen gesehen, der ästhetische Fragen von patriotischen Erwägungen abhängig machte. Die politischen Nationalisten in Frankreich sind, wie man weiss, nach vielen Kämpfen, am entscheidendsten in den letzten Jahren, endgültig besiegt worden, und die Anschauung, die sie vertreten, gilt als staatsfeindliche Tendenz, die sich gegen die Majorität des Landes richtet. Die Regierung bedarf nicht solcher Elemente, weil sie nicht auf einem

unwandelbaren Begriff der Nationalität besteht, weil sie sich nicht als Träger einer unverletzlichen Form, sondern einer lebendigen und daher wandelbaren Idee fühlt, weil sie selbst die Revolution ist. Die Folgen dieser Anschauung sind den Künstlern längst in Fleisch und Blut übergegangen und jeder von ihnen, der auf grund seiner eigenen Initiative zur Grösse gelangt, bestätigt die Fruchtbarkeit des revolutionären Regimes des Landes und gilt als Held der Nation. Trotzdem würden sie sich, wenn das Land in Gefahr geriete, in Reih' und Glied stellen. Vielleicht nicht lediglich aus Liebe zu der schönen Heimat ihrer Väter, sondern weil sie den Herd ihrer Idee schützen wollen. 1870 wurden die grössten Freigeister plötzlich zu den feurigsten Patrioten. Degas, der damals schon manch kostbares Bild gemacht hatte, der Unnahbare, dem jede Berührung mit dem Mob verhasst ist, lief während der Belagerung von Paris mit einem grossen Schilde auf der Brust durch die Strassen, auf dem in dicken Buchstaben geschrieben war: Nous ne rendrons pas les forteresses! Flaubert, der grösste Geist der modernen Literatur Frankreichs, der tapferste Kämpfer gegen den Nationalismus, nach deutschen Begriffen fast ein Anarchist, wurde im Krieg zu einem flammenden Verteidiger seines Landes, stellte sich in Rouen mit in die Reihe der Bürgergardisten und rührte, solange das Unglück dauerte, keine Feder an. Und er und viele andere, die in den Tuilerien zu Gaste gewesen waren, zu dem intimen Cercle der Prinzessin Mathilde gehörten und mit ihr befreundet blieben, des Kaisers persönliche Gaben hochschätzten und von dem Kaiserreich persönlichen Nutzen empfingen und erwarten konnten, waren und wurden Revolutionäre. Weil sie die Idee verehrten, und die Verachtung der plebejischen Allüren der jungen Republik liess sie nicht an fernen Zielen wankend werden.

Ideen machten Frankreich gross, nicht seine Soldaten, nicht sein Reichtum. Und das Bewusstsein dieses inneren Schatzes teilt sich auch dem Fremden mit, der als Suchender nach Paris kommt. Nicht so sehr, was man den Pariser Malern absehen kann, sondern was die eigene Empfindung zu erfüllen findet, was der Künstler als Mensch dort erlernen kann, macht den Wert dieser besten Schule unserer Tage aus. Die Empfindung unserer grossen Leute, die in Paris zur Klarheit über sich gelangten, gleicht dem Gefühle Albrecht Dürers, als er von Venedig, dem Paris seiner Epoche, an seinen Freund Pirkheimer schrieb: O wie wird mich nach der Sonnen frieren! hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer.



CONSTANTIN GUYS

Man war vor fünfzig Jahren ungemein lustig in Paris. Abends glänzten die Säle in den Tuilerien von Licht, Uniformen und nackten Schultern. In der Rue Rivoli standen des Nachmittags dicht gedrängt die Neugierigen, um die schlanken Kaleschen nach den Bois hinausfahren zu sehen, in denen die Damen mit der vielen Seide und den hochfrisierten Köpfchen lagen, die Gesichter hinter winzigen Spitzenschirmchen, die sich oben am Dach umbiegen liessen, nach der englischen Mode. Wenig Droschken, funkelnde Läden, überall geputzte Menschen. Unter den Kolonnaden ging es zierlich zu. Die Leute rannten nicht, die Herren balanzierten gelassen in sehr engen Hosen sehr hohe Zylinder. Es war die Zeit der kleinen behaglichen Restaurants mit den berühmten Köchen. Es gab noch keinen Duval und auf dem ganzen Boulevard kein einziges Münchener Bier-Café. Ja damals, seufzen die bekannten alten Leute, man lebte — oui alors.

Man lebt wohl auch heute noch. Wenigstens bleibt uns Spätgeborenen keine andere Annahme übrig. Ja, und das Leben scheint uns hier auch heute noch so unverdient beglückend, jeder Tag ein neues Gnadengeschenk, dass wir den bekannten Alten ganz vergnügt zunicken! Schon gut, wir leben auch noch. Ob weniger ergiebig, wollen wir dahingestellt lassen. — Sicher ganz anders! Damals lebte Paris durch die Leute. Man bildete noch an der Tradition der Metropole, bereicherte die Annalen mit ungeheuerlichen Streichen und gab immer noch mehr Geld aus als der andere. Wir sind faul, indolent, geizig, will sagen fleissig, intelligent, generös geworden; lassen Paris für uns leben, stehen wie brave Philister davor mit grossen Augen; geben möglichst wenig Geld aus und machen möglichst wenig dumme Streiche, um recht viel davon zu haben, um ewig hier zu bleiben, um nie wieder in die Provinz zu Mama zu müssen. Deshalb arbeiten wir, mehr als daheim, mehr als irgendwo in der Welt. Deshalb sind wir viel moralischer als in der Provinz, bourgeoiser als irgend ein Spiesser in Kieferstädtl, vortreffliche Zeitgenossen. Wir können den Zauber nicht mehr weiter bauen, haben nicht mehr das Toupet der Alten dazu, selbst wenn wir das Geld und das Rückenmark übrig hätten, wir regieren und lassen uns regieren wie vernünftige Menschen. Damals lebte Paris durch die Menschen, heute leben sie durch Paris; grössere Schmarotzer als es jemals gegeben hat, Schlemmer im Geiste. Treuer wurde Paris nie geliebt. So mag Rom kurz vor dem Krach angebetet worden sein. Die vor fünfzig Jahren scherten sich den Teufel darum, sie liebten die Weiber, Pferde, Brillanten, liebten vor allem sich selbst, und Paris war ihnen nichts als der Spiegel, vor dem sie sich zum



Discussion (Sammlung Heymel, Bremen).

sündigen Tanze schmückten. Die ersten Amants der Stadt waren die Goncourts. Sie fingen an, Erinnerungszeichen an die Geliebte zu sammeln. Flaubert und seine Leute schilderten die Leidenschaft zu dem Boulevard. Und heute? Gibt es etwas, auf das sich dieser und jener, sogar ich und du, verehrter Leser, uns einigen können, so ist es Paris. Fremde kommen, wie früher nach Rom, auf acht Tage hierher und bleiben ihr Leben lang hängen. Wenn die wahre Liebe wirklich erst kurz vor dem Ende ausbricht, könnte man für Paris fürchten.

Aber die Gefahr ist geringer als dieser dunkle Instinkt annimmt. Sicher, ganz so ist es nicht mehr wie früher. Diese Wahrheit hat für uns, die nicht dabei waren, keinen Stachel. Sie vergrössert nur das Idol. Das Bedauern der Tausende, die mit der alten Stadt eine Vergangenheit, ihre eigene Jugend betrauern, reizt uns zu neuen, geheimnisvolleren Freuden. Und so besessen sind wir von Liebe, dass die Veränderungen der Stadt, auch die bedenklichen, die von Osten kommen und die wir seit zwanzig Jahren beobachten, nur wie der Ausbruch neuer Kräfte erscheinen. Paris federt sich nur, wird etwas hässlicher. Gewisse Dinge sind nicht mehr möglich; andere, an die man nie geglaubt hätte, werden natürlich. Der Eiffelturm, der Metro, die Automobile. Wer vor fünfzig Jahren den Leuten zugemutet hätte, auf so einen Turm hinauf, in so ein Loch hinabzufahren oder nach Petroleum zu



La Belle (Sammlung Heymel, Bremen).

riechen! — Paris macht einen psychologischen Moment durch, der Berlin erspart bleibt, aber es kann nie so werden, wie unsere Reichsstadt. Die grosse Linie bleibt immer, nur das Material wird etwas schäbiger. Auch aus Papiermaché würde die Sache noch die Haltung haben, die unser monumentenreiches Berlin umsoweniger bekommt, je mehr man sich bemüht, seine Gebresten in Stein und Erz auszuführen. Selbst auf den Weltausstellungen gibt es in Paris Perspektiven.

Dafür wurde unter den beiden Napoleons gesorgt. Sie bauten ihre Residenz um, bevor sie aus dem Leim ging, und machten das neue Paris in dem Moment, als sich noch einmal aller Ruhm zur Vergrösserung seines Nimbus vereinte. Das Neue wurde im Handumdrehen historisch. Napoleon III. gab Paris noch genau das unumgänglich Notwendige, das nur ein Kaiser, nie eine Republik der Stadt geben konnte. Es kostete einige Barren Gold. Man kann alles, wenn man Kaiser ist.

Die Napoleons hatten Stil, alle beide. Anderer Art als die Bourbonen; nicht so fein, nicht so rein, ohne organische Ueberlieferung, aber fleischiger und gesünder. Der erste ist lange schon wieder Mode geworden. Der zweite wird es nicht dazu bringen. Es war kein Häuser-Stil, wenn schon damals eine recht beträchtliche Menge von Häusern entstanden. Schon das Empire war das kaum mehr recht gewesen. Die Möbel des zweiten Kaiserreichs werden kaum gesammelt werden, obwohl man nie wissen kann. Schon damals bequemte man sich, den Stil in anderen Dingen als Häusern und Sesseln zu suchen. Wer hatte für so komplizierte Dinge Zeit? Wer war überhaupt damals je zu Hause und sass richtig auf einem Stuhl? Die Damen hinderte schon die Krinoline. Man hatte Genre, der Name tut nichts zur Sache. Wer weiss, ob es eine Zeit nach uns je zu mehr bringen wird.

Der Stil lag in der Art, wie die Frauen die Beine setzten und die Herren die Arme hielten; wie man sprach, tanzte, lebte; vor allem, wie man sich amüsierte. Man amüsierte sich sozusagen monumental. Der Stil war namentlich bei den Damen. Es lässt sich kein grösserer Unterschied zwischen ihnen und ihren Vorgängerinnen unter Napoleon I. denken. Sie hatten gar nichts mehr von dem Gracchen-Mutterhaften, das unter dem ersten Kaiser getragen wurde, nichts von der antiken Madame Sans-Gêne, sondern suchten das Heldentum in einer ganz nordischen Ungeniertheit. Ein zu sicheres und zu schöpferisches Gebahren, um sich nicht das Prestige grossen Geschmacks zu erobern. Die Befreiung von der Antike gab einer persönlicheren, menschlicheren Färbung Raum, die sich ein ganz klein wenig dem goldenen achzehnten Jahrhundert näherte. Natürlich fehlte der farbige Staat der Versailler Feste, noch empfindlicher die göttliche Harmlosigkeit der Schäferspiele, aber man suchte, im Gegensatz zum Empire, ebenso elegant, ebenso mondain und womöglich geistreicher zu sein als das Dixhuitième. Neu war der kosmopolitische Ton. Fast könnte man glauben, die Antike sei unter dem dritten Napoleon durch das — Englische ersetzt worden. England wurde Mode, englischer Spleen, englische Sports, englische



Portrait (Sammlung Heymel, Bremen).

Getränke. Der Nektar der Schäferspiele erhielt einen starken Zuschuss von Alkohol, die Kauserie würzte sich mit Kanaille. Schon in den sechziger Jahren muss es Bars gegeben haben; keine amerikanischen, eine mildere Sorte. Das Wort Highlife klang angenehmer als heute und wurde von Akademikern gebraucht. Am Quai fand ich neulich eine Medaillons-Sammlung, die Hector de Callias unter dem schönen Titel „Highlifeuses“ im Eclair anfangs 1868 veröffentlichte; geschriebene Portraits der gesuchtesten Kleinen, die um fünf Uhr im Bois, abends bei Laborde und Mabille zu finden waren. Einige Engländerinnen, die meisten aus Italien — sie besuchten regelmässig den zweiten Rang im Théâtre Italien —, einige Spanierinnen. Das südliche Element überwog. Edmond About hat damals



Costume de bal (Sammlung Heymel, Bremen).

im „Trente et Quarante“ den Typus genauer gezeichnet: grosse stattliche Brünetten mit glänzenden Augen und Haaren, leicht gerührt, von reichen Instinkten, ebenso gern zu Tränen, wie zu dem, übrigens in der Regel harmlosen, Dolchstoss geneigt. Die Demimonde, die nach den Romantikern kam. Sie war noch weit entfernt von der grausamen Sachlichkeit der heutigen, aber immerhin schon erstaunlich wissend, von dem gewissen Takt für geographische Begriffe, der nicht allzu sicher über die Lage von Berlin und Petersburg unterrichtet ist, aber ganz genau weiss, was man von einem deutschen Prinzen und einem russischen Fürsten zu erwarten hat. Es gab mehr Prinzen als heute und die Mädchen waren kaiserlicher. Ich meine das im räumlichen Sinne: die Allüre war imposanter, verdrängte mehr Luft, die Kurve war grösser. Die Krinoline hatte kosmischen Umfang, und die Arme mussten sich verhältnismässig ausbreiten. Nichts von der zappligen Frimousse,

die uns heute lächelt, und doch zierlich. Die Riesenröcke aus Tüll und Seide glichen auf den geschweiften Sophas weitgeöffneten Rosen, aus denen schlanke Beine, köstliche Gefässe der Lust, mit verwegener Grazie hervorsahen. Leichtgeschuhte Füsse, Gesicht und Frisur, das Riesennetz, das wie eine reiche Vignette den Bau krönte, war alles. Und dieses Gesicht, dem der einzig bewegliche Ausdruck der eingekapselten Schönheit zufiel, war der Aufgabe wohl gewachsen. Es blickte, dem Sockel entsprechend, ernst, mit machtvoller Kühlheit und selbst im Frohsinn würdig gemessen. So hat Guys sie gemalt, gezeichnet, getuscht oder wie man es nennen will: geschaffen. Dekorationen aus Tüll, aus Schleifen und Hüten, und lebendig, dass man die Gaze und was darunter ist, zittern sieht. Pompös wie Prinzessinnen von Velasquez, sprühend von Farbe, und bei Licht betrachtet in einem einzigen grauen verschossenen Ton wie alte Kakemonos. Neue Wesen. Sie müssen in natura nach allem, was Chronisten wie Balzac von ihnen erzählen, recht merkwürdig gewesen sein. Hier, im Reiche der Kunst, wo das Absonderliche der äusseren Erscheinung im Laufe der Zeit so leicht zum Kuriosum herabsinkt, werden sie zu mysteriösen Organismen von eigenem Leben, eigener Sprache, eigenen Empfindungen, und es scheint, als ob gerade das Verschwinden der Zeit, in der die Modelle in Fleisch und Blut wandelten, die Welt immer mehr enthülle, in der diese Bilder leben.

Constantin Guys starb am 13. März 1892, und damals erfuhr man von seinem Freunde, dem Photographen Nadar, dass er vor neunzig Jahren geboren war. Roger Marx hat in „l'Image“ vom August 1897 seinen Geburtsschein veröffentlicht: 3. Dezember 1802, in Vlissingen, von französischen Eltern. Die Familie stammt aus Südfrankreich, und das leichte Blut mag Guys zum Abenteurerdasein getrieben haben. Er wurde Soldat, machte mit Lord Byron den Griechenkrieg mit und trat unter der Restauration bei einem Dragoner-Regiment ein. Mit 42 Jahren erst begann er seinen Beruf, durchaus nicht als Künstler, sondern als Mittel, sein Nomadenleben fortzusetzen. Die „Illustrated London News“ machten ihn zu ihrem Kriegszeichner, vielleicht hat er auch beim „Punch“ mitgeholfen. Viele Jahre zieht er von einem Schlachtfelde zum anderen und zeichnet in allen Ländern Europas und im Orient die Volksfeste, Hoffeierlichkeiten u. s. w., sehr viel in London und Paris, wo ihn Gavarni, Daumier, Delacroix, Th. Gauthier und Baudelaire kennen und schätzen. Mit dem Aussterben dieser Generation verschwindet er vom Schauplatz, nur für ein paar Sonderlinge, verschlossen wie er selbst, zugänglich. Als Achtzigjähriger wird er in der Rue du Havre von einer Droschke überfahren und verbringt die letzten sieben qualvollen Jahre im Hospital Dubois in Paris. Die Bibliographie ist gering. Die erste genauere Notiz bringt, glaube ich, Théophile Gauthier in der Vorrede zu Baudelaires „Fleurs du Mal“, nennt ihn einen Humoristen, beurteilt ihn sympathisch, aber ohne rechtes Verständnis. Ende 1869 (26. und 28. November, 3. Dezember) bringt der Figaro Baudelaires „Peintre de la vie moderne“, nachher in l'Art Romantique aufgenommen, die glänzendste Würdigung



Promenade (Sammlung Heymel, Bremen)





Conversation (Sammlung Heymel, Bremen).



des Künstlers und eins der besten Dokumente der modernen Aesthetik. Amüsant die Notizen der Goncourt in ihrem Tagebuch, aus denen man sich ungefähr ein Bild des Geistes, über den Guys verfügte, machen kann und die Unabhängigkeit von Gavarni erfährt. Muther stellt 1893 fest, dass Gavarni von Guys lernte. Zum Tode gibt Nadar im Figaro vom 11. März 1892 einige Daten. Bald darauf wurde eine Ausstellung geplant. Sie kam erst 1895 zustande und zwar zuerst bei Moline, darauf bei George Petit, unter dem suggestiven Titel „Visions", eine sehr grosse, aber nicht gewählte Menge von Blättern. Die Tagespresse gab wenig Neues. Im August 1897 erschien der Aufsatz von Roger Marx in „l'Image" mit den Holzschnitten Beltrands nach Guysschen Aquarellen. Endlich im Frühling 1904 eine sehr schöne Ausstellung aus Privatbesitz bei Barbazanges in Paris; fast 300 nur musterhafte Blätter. Vorrede zu dem hübsch illustrierten Katalog von Armand Dayot. Gleichzeitig bei Floury das im Auftrage des bekannten Bibliophilen P. Gallimard gedruckte Luxuswerk „Constantin Guys" mit einer Fülle von Abbildungen, alle von dem inzwischen verstorbenen Holzschneider Tony Beltrand und seinem Sohne geschnitten. Der Text, eine Zusammenfassung der bekannten Literatur, von Gustave Geffroy.

Die Guysschen Zeichnungen zählen nach Tausenden. Bis vor wenigen Jahren kaufte man sie im Dutzend für wenige Francs. Die bedeutendsten Sammlungen bei Nadar, T. Beltrand (einige der schönsten habe ich vor ein paar Jahren in „Kunst und Künstler" gezeigt), P. Beurdeley, Armand Dayot, Roger Marx, Pontremoli, Besnard, F. Fénéon, sämtlich in Paris. Von französischen Museen zählen meines Wissens nur das Luxembourg und das Musée Carnavalet, das die grosse ehemals Baudelairesche Sammlung Guysscher Zeichnungen besitzt. Die Nationalgalerie in Berlin hat ein paar hübsche Blätter. Die Sammlung A. W. Heymels in Bremen ist bei weitem die beste in Deutschland. Ihr sind die hier abgebildeten Exempel entnommen.

Guys malte den Genre der Zeit. Die Bedeutung, die das schöne Geschlecht auch in der Kunst behält, verrät sich darin, wie die Kritiker diese Seite seiner Kunst betonen, die durchaus nicht die einzige, ja numerisch kaum die wesentliche war. Er gilt als der wahre Maler der Frau zwischen 1850 und 1870. Mit Recht, wenn man in ihm nicht lediglich einen Sittenschilderer oder dergleichen sieht. Guys malte den Stil der Frau und den der Cocotte. Der Unterschied zwischen beiden ist nicht immer ganz sicher. Dame, könnte man sagen, aber Guys hat ausser ihr gerade die entzückendsten Seiten des einfachen Kindes aus dem Volke gezeigt, die Nettigkeit und den Geschmack der französischen Frau, bei der die Vereinigung von Pikanterie mit Harmlosigkeit durchaus keine Anomalie bedeutet. Die andere Sorte ist in der Mehrzahl. Sie hat mehr Fläche und Linie und schon deshalb hat sie Guys bevorzugt. Er malte das aus südlichem Feuer und nordischer Frechheit



Cavalcade (Sammlung Heymel, Bremen).

gesammelte Monumentale ihrer Posen wie sie stehen, liegen, sitzen und den Walzer tanzen; die bewunderungswerte Schönheit der freien Geste, die das Zerknüttertwerden der Robe königlich missachtet und dem Manne nicht sehr zärtlich ist; die barbarische Eleganz, die immer intakt bleibt, und das Unerschütterliche ungeistiger Ueberlegenheit; den siegesgewissen Blick, der den eigenen Moment erkennt und sich für den Rest bezahlt macht. Superbe Haltung viel mehr als Laster. Die Liebhaber von Anzüglichkeiten hat schon Baudelaire gewarnt. Laster haben die Rops und Genossen gegeben, in einem Milieu, das keinen Stil mehr besass, Unanständigkeiten für Gymnasiasten, Sexual-Sentimentalität. Was mehr an Rops ist, das bisschen Typ um die Augen, stammt just von Guys und wurde grob persifliert. Von dem schönen Laster aber, das sich malen lässt, steckt in einer einzigen Handbewegung bei Guys mehr als in allen erotischen Geschichten. Er sah das Systematische, die Physiologie, das Natürliche des Lasters, das nicht mehr als schlecht empfunden wird, sondern Gewohnheit, Charakter, Ueberzeugung geworden ist, und beschäftigte sich mit der Form dieser verdichteten Unmoral. Sie gab ihm keine Ideen, sondern Linien und namentlich Flächen, starke Wegzeige, um dem Räumlichen auf eigene Art Werte abzugewinnen. Also kein Spezialist, wie man gerne geglaubt hat, höchstens Spezialist in dem Reiche, das nicht vom menschlichen, sondern künstlerischen Vergnügen handelt, wo die Tugend Rhythmus

und das Laster Kurve heisst und beide zusammen feierliche Hymnen dichten. Schon Baudelaire hat ihn zum Historiker gemacht und nannte ihn den Peintre de la vie moderne. Auf Gallimards Buche wird er als Historien du Second Empire bezeichnet. Der Titel des Dichters war besser. Historiker ist heute wohl auch Renouard. Bei uns, in jedem Lande, gibt es deren eine ganze Menge; tüchtige Reporter, von denen man immer lernen wird, wie es aussah. Das ist durchaus nicht das Wesentliche an Guys, von dessen Sachlichkeit ich keineswegs überzeugt bin. Es mag seine Art treffen, wenn man unter Historie die Geschichte des Geschmackes und der Empfindung versteht, wenn man ihn Historiker nennt in dem unwesentlichen Sinne, in dem es Velasquez und Rembrandt waren.

Grosse Namen! Der Sonderling, der Baudelaire beschwor, den seinen in dem berühmten Aufsatz zu verschweigen, der nie seine Blätter anders als mit unnachahmlichem Geist signierte und sich seiner Abneigung gegen die Berühmtheit geradezu opferte, würde den Vergleich mit Leuten solchen Kalibers mit Entsetzen zurückweisen. So ist es nicht gemeint. Bei dem wörtlichen Vergleich würde der unscheinbare Aquarellist nur verlieren. Er hat nie ein richtiges Bild gemalt und verstand, als er nach einem Menschenleben zum Malen kam, nur gerade das davon, was er sich selbst zurecht gemacht hatte, ja war sich vielleicht selbst nie seines Künstlertums bewusst. Aber an wen könnte man wohl denken, wenn man überhaupt bei seinen Sachen an andere denkt, um sich über seine Wirkung aufzuklären? Sicher an keinen anderen Aquarellisten. Unter den Engländern, die mit diesem Mittel arbeiteten, reicht keiner an ihn heran, auch Turner nicht, der grosse Blender. Keiner hat dieses Durchlebte des Mittels, das ganz und gar Angepasste des Autodidakten, das bei Guys so eigentümlich wirkt, dass man sich sträubt, es Aquarell zu nennen. An keinen Illustrator denkt man, an keinen Gelegenheitskünstler, obwohl alles nur Gelegenheit bei ihm war. Immer wieder kommt unwahrscheinlicherweise etwas von Rembrandt, etwas von Velasquez dabei ins Gedächtnis; der ursprüngliche, von der Perfektion entkleidete Gestaltungssinn dieser Grossen, das merkwürdige Bewegungselement ihrer Hand, bevor sie daran dachten, Bilder zu malen und gelernt hatten, die Gabe mit allen Reizen der Erfahrung, des Geschmacks, mit dem königlichen Ausdruck ihres Willens zu schmücken. So wirken gewisse Guyssche Interieurs, wo die Gestalten wie Seelen des Ortes aus dem Räumlichen hervorgehen, von unglaublicher Zugehörigkeit zu dem Geiste des Lokales, ob es ein Bordell oder die Matrosenschenke, das Bois de Boulogne oder den Saal des Schlosses von Windsor darstellt. Denn, ist nicht auch an unseren Grössten das Geheimnis ihrer Kunst das unaussprechliche Gefühl für eine Beziehung ihrer Gestalten zum Raum, die sich scheinbar aus dem Unwesentlichen ergibt und, im stärksten Gegensatz zu aller sachlichen Illustration, eine Legende dichtet, die Legende mit Raummitteln, aus Verhältnissen, aus Farbe. Sie malen die Körper so, dass sie zu Ewigkeits-Erscheinungen werden. Ganz im Unscheinbaren, in einem unvergleichlich geringeren

Verhältnis, hat Constantin Guys Aehnliches erreicht, und die Seltenheit der Gattung erheischt, das Kleine hier zum Grossen zu rechnen. Auch er hat eine Legende geschaffen, die man immer nur mit seinem Namen gerechterweise bezeichnen wird, an der seine Eigentümlichkeit wichtiger ist, als die der Dinge; ein zweites Kaiserreich wie es ihm erschien und wie er es des Nachts im Mansardenzimmer, fern von der Aussenwelt, aufzeichnete. So sieht ein Kind, dem noch nicht die Erfahrung den Blick mit tausend unwesentlichen Dingen getrübt hat; naiv und ohne Reflexion. So entstehen Geschichten, die durch eine Haarfrisur gezeichnet werden, Gestalten, die man daraus erkennt, wie sie auf dem Sessel, dem Schemel und zuweilen auf den Tischen sitzen. Ein ganz synthetisches Erfassen bis zum Marionettenhaften. Die grossen Schleifen unter dem Kinn, die beiden Falten des gerafften Kleides, der ungeheure Umriss des Tuchs, das den Rücken der Damen umhüllt, sind wichtiger als der Rest. Die Legende wird immer nur aus dem Typischen gemacht, und warum sollten Capottehüte, Krinolinen, Kürassierhelme und Lakaien-Gesten dafür weniger tauglich sein als die ritterlichen Attribute und die heiligen Gebärden der Alten! Nicht die Individuen schaffen die Legende. Es gab im zweiten Kaiserreich eminente Menschen, deren Sonderheiten destoweniger von der Zeit verraten, je grössere Individualitäten dahintersteckten. Es gab Cocotten, leichtherzige Frauen, gravitätische Kutscher und stolze, zum Angesehenwerden erzogene Offiziere. Alles was Apparat ist und den Sinn, der diesen Apparat entstehen liess, hat Guys gegeben: das Hingeworfene der Dämchen in den Kissen des Wagens, wo sie wie bemuffte Aeffchen aussehen, das Hahnenstolze der gefederten Kavaliere, die den Wagen auf stolzen Rossen umkreisen, den Wagen selbst, die „Carosserie orthodoxe“ mit all dem High-life-Trara und noch dazu mit jener smarten Empfindung ausgestattet, die sich an der neuen Form eines Phaethons entzückt als wäre es die Venus von Milo. Keine Karikatur wohl verstanden. Gavarni ist ein Knirps neben Guys. Sphäre Daumiers. Es gibt winzige Tuschzeichnungen von Advokaten, die an das Verfahren des anderen erinnern. Natürlich ohne Michelangelo; nichts, was den leisesten Artisten-Ehrgeiz verraten könnte. Trotzdem monumental; ein Primitiver von der neuen Art. Seine Pferde könnten Karussellponys sein und zeigen alles, was Liebhaber und Snobs daran suchen. Die Arme der Frauen sind unförmliche Massen, Würste, würde man bei uns sagen, die Beine Trichtern ähnlich. Alles das verschwindet, taucht in dem Strom unter, auch die mörderische Perspektive, die zwei Dämchen im Wagen immer hintereinander statt nebeneinander gibt, oder die mehrere Meter weite Entfernung zwischen den gespreizten Beinen einer sitzenden Schönheit, die den Klienten erwartet. Nur die Bewegung bleibt und wird durch diese Uebertreibungen zur Stärke: das Atmosphärische um die Menschen und Dinge; die Vignette zweier Gestalten im Schatten; die Plastik gestikulierender Gruppen; die erfrorene Feierlichkeit des Prunkwagens, der den Kaiser erwartet. Typus ist alles, nicht zum



Promenade au Bois (Sammlung Heymel, Bremen).





Au Bois (Sammlung Heymel, Bremen)

wenigsten das Gesicht der Frauen. Guys war wohl auch in die Kaiserin verliebt wie Monticelli. Die berühmten Züge kommen oft wieder, auch in recht unpassender Umgebung, ein wenig à la Otero hergerichtet, unglaublich rassig. Daneben eine niedrigere Gattung, die erfahrene Freundin der Matrosen, unbestimmten Alters, vierschrötig, massig, unendlich borniert. Er hat sie so wenig individualisiert wie seine Pferde, die auch nur springen oder stehen. Ja, die Frauen sind animalischer als die zierlichen Renner, denen er eine ganz lyrische Zärtlichkeit entgegenbrachte, und fromme Seelen erschrecken vor dem Bodenlosen dieser tierischen Gesittung. Und doch mildert immer wieder die Legende die Schärfe dieser Erkenntnis. Anderseits macht sie aus dem Kostümbild Begebenheiten. Gern stellt Guys zwei ganz identische Figuren nebeneinander, dieselbe Schleife, dasselbe Tuch, denselben Hut, so dass Parallelen von Flächen und Linien entstehen, die eine nur als Nuance bemerkte Eigentümlichkeit vervielfachen. Mit wahrer Leidenschaft machte er Paraden, den Vorbeiritt grosser Reitermassen, oder wiederholte im Bois denselben Einspänner mit den aus einem Stück gemachten Dienern. Anscheinend nichts als äusserlichste Erscheinung, so wenig psychologisch wie möglich, ohne einen Funken von Handlung. Dabei so aktiv, dass man ein paar Hundert solcher Dinger an einem Nachmittag sehen kann. Mir scheint fast, dass die Sinne, je mehr man davon sieht, desto frischer werden, dass überhaupt erst einmal eine gehörige Portion dazu gehört, um hinter die Wirkung zu kommen, weil man sich unwillkürlich das auf einzelne Blätter Verteilte zu einem freskenartigen Ganzen zusammenbaut.

Es ist der erste Versuch, aus dem Modernen ein Schema zu gewinnen, wie die Griechen das ihrige, die Gotiker das ihrige hatten, die erste Heroenmalerei unserer Zeit. Degas und Lautrec haben daran weiter gebaut.

Oft bereichert er den Typus und füllt ihn mit festlicher Koloristik. Das Aquarell, dem er eine ungeahnte Tonart entlockte, wird hier zum mächtigen Farbengemälde. Sicher blieb immer das Grau seine reichste Farbe, aber er war nichts weniger als darauf eingeschworen. Es lag seinem Temperament, seiner bis zum Spleen getriebenen Diskretion. Er hatte sich so darin eingesponnen, dass ihm die glücklichsten Wirkungen gelangen, wo er sich mit einem Minimum von Mitteln begnügte, ja dass er zuweilen strauchelte, wo er materieller zu werden und der üblichen Malerei näher zu kommen strebte. Aber es gibt bei Beurdeley und gab namentlich bei den Beltrands gerade ganz wunderbare Dinge, die nicht in Grau, sondern in mehr oder weniger reinen Farben gemacht sind; Einzelfiguren aus dem zartesten Gelb, Tänzerinnen in gehauchter Gaze aus mattem Azur, Kostbarkeiten, die man den Persönchen des achtzehnten Jahrhunderts vorzieht. Sie leben für sich in stiller Abgeschiedenheit, während man bei den früheren immer an schöne Malerei und alles mögliche andere mehr oder weniger Ethnographische denkt. Denn das ist das Beste an Guys, dass all diese Stilisierungen mit schlechterdings grotesken Mitteln nicht das stärkste Dasein hindern. Nie merkt man die Absicht.

Freilich, wer würde darauf kommen, dass es diesem Berichterstatter einfiel, mit seinen Dingen Arabesken zu geben! Man glaubt hier vielmehr, dieselbe Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit zu finden, die die Impressionisten gebracht haben.

Zu diesen gehört denn auch Guys, wenn man ihn plazieren will; Impressionist vom reinsten Wasser. Schon die spanische Breite weist auf Manet, und der sagte dem Alten wohlverdienten Dank, als er ihn in dem schönen Porträt verewigte, das früher bei Ch. Ephrussi war, jetzt in Amerika ist. Manets Porträt aus dem Jahre 1861, die braune „Geliebte Baudelaires“ in Berliner Besitz, die Frau auf dem Sopha in dem ungeheuren weissen Kleid, aus dem das unwahrscheinliche Bein hervorschaut, ist die genaue Fortsetzung des Guys, in grösstem Massstab. Wer die winzige Skizze zu dem Bilde gesehen hat, die in der Insel-Mappe in Farbendruck erschien, wird den Zusammenhang noch leichter erraten. Dabei fällt mir ein schönes Faksimile nach einem Guys in derselben Publikation ein, die stattliche Dame in ganzer Ballstaat-Figur mit den gewaltigen weissen Armen. Wie aus Erz stehen diese Damen da und fordern ihre Herren in die Schranken: kaiserlich, ich kann mir nicht helfen.

Impressionist war Guys und — Grieche. Selbst in diesem ganz Naiven meldet sich das Ur-Antike der französischen Kunst. Man denkt bei seinen Paraden an die zierlichen, aus Linien gemachten, halb verwischten, Pferdebeine der François-Vase, und in den Arabesken faulenzender Frauen zittert, wie durch Nebel hindurch, der Rhythmus alter Bacchanalien. Grieche, nicht so bewusst, viel weniger formal, und doch formentiefer, echter und stärker als Beardsley, der ihn auch geliebt hat.

Nur in diesem Sinne darf Guys als Historiker der Zeit gelten, die der Republik voranging. Es gibt wenige, von denen man das gleiche sagen kann. Nur der schlimm verkannte Eugène Lami gehört gleich intim und in gleicher Freiheit in diese Sphäre, der Maler des Hofes, der Rennen und Feste, den Degas in seinen Sportbildern fortsetzte. Beide sind sich bei aller Verschiedenheit sehr ähnlich. Lami zeigte das Englische noch viel deutlicher als Guys, aber nicht das Weitere, das versteckt Griechische, und war überhaupt weniger versteckt. Er besass reichere Mittel und war richtiger Maler, ein Meister des Pinsels und der Farbe, der die Malerei liebte. So reich er erscheint, den grössten Reiz hat er mit Guys gemein: den Stil, der aus den Bildern Legenden macht. So wirkt sein schönstes Werk, der Einzug in die Tuilerien, bei Rouart. Es war ein lichterer, zugänglicher Geist, in dem noch einmal das Frohlocken einer bevorzugten Menge leises Echo fand, intimer als das Dixhuitième, eher wie Guardi es malte. In seiner prickelnden Malerei fliesst ein Tropfen Ironie, die reinen Farben umschwebt ein Hauch wehmütiger Ahnung von dem Ende des Spiels. Guys umwindet es mit grauem Trauerflor. Er wagt, hässlich zu sein und vergrössert damit den Stil. In ihm bereitet sich die Kunst vor, die keinem Kaiser mehr dient. Die Maler sind die Fürsten geworden und teilen die Einsamkeit und das Missverstandensein der Grossen.



EDOUARD MANET



Manet wirkte so neu, dass man sich gar nicht um den ästhetischen Wert der Neuheit kümmerte. Die engeren Zeitgenossen gewannen daraus den Grund, ihn unbedingt abzulehnen. Als sich dann die Laune zu seinen Gunsten wandte, vergass man wiederum, sich persönlich mit ihm auseinanderzusetzen, empfing ihn als den Bringer einer neuen Kunst und stellte ihn jenseits aller überlieferten Werte. Die nächste Folge war die Unterschätzung Courbets und anderer Vorgänger, die man erst heute langsam einzusehen beginnt. Wie ungerecht sie urteilte, sie tat nicht Manet zuviel, indem sie den anderen zu wenig gab. Der Fehler lag mehr in der oberflächlichen Schätzung als im ungleichen Wertmass. Manets Bedeutung kann in der Tat kaum hoch genug angeschlagen werden, und je besser man den Boden erkennt, aus dem er hervorging, je höhere Geltung die Künstler erlangen, auf die er sich stützte, um so gefestigter wird sein Ruhm werden.

Denn um eine so einfache Neuheit, wie sie noch heute den meisten Verehrern Manets erscheint, handelt es sich hier nicht. Wäre sie's, so ginge sie bald in die Brüche, jeder Neuling könnte sie ablösen. So gut aber Manet keinen Delacroix, so gut kein Delacroix einen Rubens, kein Rubens einen Tizian ersetzt, wird der Wert Manets durch keinen zukünftigen Meister geschwächt. Die Aktualität bringt vorübergehende Uebertreibungen des Urteils hervor, über deren Berechtigung nicht gestritten werden kann. Sie entspringen der Hast, mit der die Menschheit alle Erkenntnisse äussert, die die momentane Konstellation ihrer Bedürfnisse beeinflussen. Erst wenn man die Bedürfnisse untersucht, kann man die Schätzung schätzen, die sie verursachten. Bedeutende Kunstwerke haben die Eigentümlichkeit, eine gewisse Aktualität stets zu behalten. Diese liegt nicht auf der Hand. Sie wird am wenigsten vom Publikum empfunden. Sie steckt im Geiste der Schaffenden, die notwendig nach verwandten Geistern suchen, um ihren neuen Aeusserungen als Schale zu dienen. Solcher Art ist, wie ich zu zeigen hoffe, die Neuheit Manets. Sie umschliesst neben den auf den ersten Blick aktuell wirkenden Eigenschaften einen Kern unsterblichen Lebens; eine Form, die, weil sie die Epoche, aus der sie stammt, in typischer Weise wiederspiegelt, über den Wechsel der Zeiten erhaben bleiben wird. Man feiert Manet heute mit Recht als den Führer einer grossen

Generation, die in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts die unbestrittene Suprematie besitzt. Man hat dabei übersehen, dass er, so modern er erscheint, mit den alten Meistern auf gleichem Plane steht. Seine Neuheit wirkt schlagend, weil sie von einer durchgeistigten Tradition getragen wird.

Manet begann bei Couture, dem Lehrer der Puvis de Chavannes und Feuerbach. Es ist aus der Zeit kaum eine Arbeit erhalten, die den Einfluss Coutures klar zu erkennen gibt. Am deutlichsten glaubte man ihn in den beiden Köpfen zu finden, die Heinemann in München im vorigen Jahre ausstellte und soviel ich weiss, nach Algier verkauft hat. Sie zeigten die Farbe Coutures, aber mit derselben Farbe, der Feuerbach treu blieb, eine ganz neue Farbigkeit, eine Organisation der Flächen, die bereits die Zukunft ahnen lässt. Allenfalls könnte man in der Behandlung der Haare und der Kleidung des Porträts von Proust das Rezept des berühmten Ateliers wiederfinden. Das Gesicht selbst aber in seiner farbenfreudigen Frische ist nicht auf dem Acker des Lehrers gewachsen. Man denkt an Courbet. Bei der kleinen Landschaft, die Proust besass, kommt Corot in Erinnerung. Cheramy und Faure besitzen Kopien nach Tizian, Tintoretto, Filippo Lippi, Velasquez und Delacroix. Es muss die possierliche Abneigung Coutures gegen seinen Schüler nicht wenig verschärft haben, dass sich Manet nicht „les Romains de la Décadence", sondern die Dantebarke aussuchte.

Diese Kopien sind merkwürdige Zeugnisse für die frühe Reife, für die übrigens auch Manets Auftreten im Atelier, seine persönlichen Aussprüche zu den Kameraden, seine Diskussionen mit dem Lehrer mancherlei Zeugnisse ablegen. Es sind, möchte man sagen, gebildete Kopien. Er betonte in der Dantebarke das Ornamentale der schimmernden Erscheinung, versuchte im Kopf des Filippo Lippi die starke Kontur aufzulösen und stellte in der Nachbildung der „Vierge au lapin blanc" den grossartigen Kontrast von Orange und Blau wieder her, gereinigt von dem Unrat der Zeiten, nackter als Tizian selbst ihn gemalt hatte. Die Anmut, mit der er die Profile wiedergab, blieb ihm immer erhalten. In der Grazie aller seiner Frauenbilder schlummert ein Hauch von Tizian. Für einen jungen Menschen, zumal für den Schüler eines Malers wie Couture, dem nur die mit Grau und Braun hermetisch verschlossene Form behagte, waren diese freien Uebertragungen so verschiedener Vorbilder auffallend genug. Sie sagten nicht nur einen Koloristen voraus, sondern einen Menschen mit differenziertem Formgefühl.

In den ersten eigenen Sachen erscheint Manet als Fortsetzung Courbets. Er bedient sich eines Teils der Anregungen, aus denen der Meister von Ornans hervorging, und hält im Auge, was dieser hinzufügte. Courbet hatte den Import der Landschafter von 1830, das Holländische, zur Monumentalität ausgebildet und war als ein Potter neueren Gepräges daraus hervorgegangen. Manet behielt davon nur das Monumentale, aber gewann es aus anderen Mitteln. Wir finden es in vielen Frühwerken, in der „Musique aux Tuileries", wo es der Fülle von Gestalten die



Le Buveur d'Absinthe, 1859 (106: 181 cm, Sammlung Faure).

Ruhe gibt, in der „Nymphe surprise" und dem Doppelbildnis der Eltern, in den ersten Gemälden spanischen Charakters. Es sind grosszügige Werke, aus breiten Massen gewonnen. Manche scheinen gewissen Werken Courbets ähnlich, und keins nähert sich ihnen so, dass man die absolute Verschiedenheit beider Künstler übersehen könnte. Diese ist etwa so gross wie zwischen Potter und Rembrandt, wobei ich weniger an die Wertdifferenz als an die Verschiedenheit der Formarten denke. Aehnlich ist das ungewollt Pathetische, die Kunst, einen Körper so vor den Hintergrund zu stellen, dass alles Vitale zum Vorschein kommt. Manche Einzelheiten scheinen sich zu gleichen. Nur der Geist, der die Teile verbindet, ist anders und gerade er ist alles in allen Bildern Manets. Courbet brachte fertig, was er wollte, nur nicht die vollendete Einheit. Seine Grösse schien die letzte Harmonie auszuschliessen. Seine Bilder lassen nur solange keine Reste, als sie sich im Schatten des Velasquez halten. Sobald er das Persönliche bestimmter hervorkehrt, klaffen Lücken. Er zerstückte sich immer wieder, nicht ohne dabei immer mannigfaltigere Seiten sehen zu lassen, deren Gesamtheit einen Reflex der edelsten Werte der älteren Malerei darstellt. Wir feiern sein Kolorit, seine unvergleichliche Modellierung, den Glanz seiner abgeschliffenen Flächen; lauter Qualitäten, von denen man jede einzelne mit dem Namen eines grossen Meisters belegen könnte und die doch zusammen von einem sehr starken Menschen herrühren. Es war ihm ein Behagen, mit den Alten zu jonglieren. Ganz und gar neu in Courbet war die Materie gewisser späterer Landschaften und Marinen, eine Konzentration der Erfassung von Natureindrücken, die nur einem ungeheuren Instinkt für den Zusammenhang des Organismus gelingen konnte. Hier drängt sich kein Vergleich mit den Alten auf; der Ehrgeizige vergass, sich mit den Vorbildern zu messen, und trotzdem ist gerade hier das Altmeisterliche am imposantesten. Weil es gelöst ist in ein ganz eigenes Erschauen, Strom geworden ist, der von selbst fliesst und ganz von ferne die Erinnerung an die Quelle in uns wachruft, während unser trunkenes Auge den der Mündung zueilenden Wellen folgt.

Dieser Courbet blieb Fragment. Die Art verlangte das Einsetzen der ganzen Kraft. Dafür fehlte ihrem Schöpfer der höhere Ehrgeiz. Er blieb der Bourgeois, der sich an jedem Ziele immer wieder umdrehte, um nach diesem und jenem zu greifen. Da er immer dabei köstliche Dinge fasste, fehlt der Mut zur Beschwerde. Aber daher kam es, dass seine bedeutendste Seite in gleicher Betonung wie die entbehrlichen Aeusserungen erscheint. Er wählte nicht und es scheint fast, dass er wie ein etwas ökonomisch veranlagter Monarch mit grosser Emsigkeit Schätze häufte, um einem genialen Nachfolger zu überlassen, sie zu ordnen und daraus den grössten Vorteil zu gewinnen.

Die Analyse Manets gibt eine viel engere Auswahl von übernommenen Wirkungsfaktoren. Gewiss arbeiten in ihm bedeutende Ueberlieferungen mit, aber sie sind mit ein oder zwei Namen anzudeuten, soweit man sie überhaupt mit Benennungen

andeuten kann, und sie sind gar nicht zu benennen, wenn man das weitaus Wesentlichste an Manet zeigen will. Er malte, könnte man sagen, sein ganzes Leben so wie Courbet in ganz seltenen Momenten. Vielleicht nicht immer mit demselben Erfolg, aber stets mit der gleichen Tendenz. Er war also zunächst einseitiger. Der Vorwurf, der Courbet verfolgte, träfe ihn mit grösserem Recht. Er war viel mehr Programm-Maler als jener. Nur liess sich sein Programm ebensowenig mit Tendenzen Proudhons bestimmen. So weit entfernt im Subjektiven von jeder didaktischen Legende ist kaum ein zweiter Künstler wieder gewesen. Sein Programm war vielmehr die organische Evolution einer mit voller Bewusstheit nach ihren höchsten Zielen strebenden Persönlichkeit.

Historisch gesprochen, vollendete Manet die von vielen Vorgängern begonnene Eroberung Spaniens. Die Art, wie er dabei verfuhr, unterscheidet sich durchaus von allen früheren Beziehungen der französischen Maler zu dem Land jenseits der Pyrenäen. Sie geht weit über die Amateur-Passion hinaus, beschränkt sich auch durchaus nicht auf Manets Liebe zu den grossen Spaniern, sondern macht das ganze Individuum Manet von einer Leidenschaft zu dem Spanischen in zunächst ganz äusserlichem Sinne abhängig. Bevor Manet auf Velasquez kam, studierte er spanische Typen und Kostüme. Wir werden sehen, dass diese Vorliebe sich immer mehr differenzierte, sehr bald den ethnographischen Zug verlor, um sich mit den bedeutendsten geistigen Produkten des Landes zu nähren, diese so vollkommen absorbierte, dass schliesslich in dem letzten Extrakt seiner Kunst kein Hauch spanischen Wesens mehr zu spüren ist. Schon Zola hat frühzeitig darauf hingewiesen, dass Manet seine am meisten spanisch wirkenden Bilder malte, bevor er den Prado sah. „Il est bon de savoir que si Edouard Manet a peint des "espada" et des "majo" c'est qu'il avait dans son atelier des vêtements espagnols et qu'il les trouvait beau de couleur."[1]) Duret berichtet, Manets Bewunderung des Spanischen sei während des Durchzugs einer spanischen Gauklerbande durch Paris entstanden.[2]) Offenbar zog ihn die reichere Geste an. Maler denken mit dem Auge. Der Germane, der nach Paris kommt, erkennt die Rasse in der Art, wie sich die Pariser bewegen, und er wird, wenn malerisch veranlagt, in der grösseren Geläufigkeit der Bewegung einen Vorzug schätzen. Nur selten wird ihm der Vorzug vertraut. Die Erziehung legt uns Fesseln um Arme und Beine. Wir werden gehalten, mit dem Munde zu antworten und mit den Beinen zu marschieren. Und es kann schon einer passable Dummheiten sagen, wenn er dabei die Arme am Körper behält und keine Miene verzieht, ist er sicher, angehört zu werden. Das Fremdartige des Ausdrucks steigert sich für den Deutschen bis zum Lächerlichen, wenn er einen Spanier vor sich sieht. Der Franzose aber wird den Spanier mit den Händen verstehen und mit ihm, ohne eins seiner Worte zu wissen, intimer werden, als mit dem Deutschen, dessen

1) [illegible] „Mes Haines" aufgenommen

2) Théodore Duret, „Histoire d'Edouard Manet" (Paris, H. Floury, 1902).



La Musique aux Tuileries, 1860 (119 : 76 cm, Paris, bei Durand Ruel).

Sprache er auf der Schule gelernt hat. Auf Manet wirkte das Spanische wie eine stärkere Art der eigenen Natur, und er fand seine Anschauung bekräftigt, als er in den Galerien von Paris und im Ausland die spanische Kunst kennen lernte. Nicht die Meister des Tones zogen ihn an, auch nicht die Flächenkoloristik, in der Zurbaran geherrscht hatte.[1]) Dagegen der reife Velasquez, Greco, Ribera in seiner Blütezeit, nicht zuletzt Goya. Schon aus diesen Namen lässt sich ein System zusammenstellen, und es ist weiter nicht merkwürdig, dass zu der Gruppe auch Tintoretto gehörte und dass Manet einmal im Scherz seinen geliebten Frans Hals, den er in Holland eifrig studiert hatte, einen Spanier nannte. Das Spanische war also für ihn kein Name für eine Nationalität, sondern ein kunsthistorischer Begriff. Es bedeutete alles, was reich an natürlicher Farbe war. In vielen Werken hat Manet diesem Begriff eine gesicherte Auslegung gegeben.

Die ganz spanisch wirkenden Bilder um das Jahr 1860 sind sehr wenig von Velasquez beeinflusst. Und zwar nicht deshalb, weil Manet selbständig genug war, sondern weil er noch nicht die volle Aufnahmefähigkeit für den Meister besass. Wenn man bei dem „Buveur d'absinthe", der 1859 im Salon refüsiert wurde, an den Menippus des Prado denkt, geschieht es nur, um die Entfernung zwischen einer Kostümstudie und einem lebenden Menschen zu messen. Die Gestalt versinkt in dem Braun auf Braun, dem nur das Grau der Hose eine mühsame Abwechslung bringt. „L'Enfant aux cerises"[2]) mit dem üblen Rot in der Mütze ist ein banalisierter Murillo. Der Riesenfortschritt im nächsten Jahre mit der „Musique aux Tuileries" bringt Manet Velasquez nicht näher. Im „Chanteur espagnol" steckt schon die Lieblingspalette: das glänzende Schwarz, das Grau, das Gelb und das schwimmende Smaragd, das aus der Bank ein meisterhaftes Detail schafft. Der Sänger ist so spanisch und so wenig Velasquez wie möglich. 1861 setzt Manet in "l'Enfant au chien" den schwarzen Jungen vor himmelblauen Grund und gibt in dem strengen Porträt der Eltern ein Bild, das man als das gerade Gegenteil des Velasquez bezeichnen könnte.[3]) Dasselbe gilt von dem Hauptwerk der Sammlung Camondo, der Lola de Valence. In dem Bild ist alle Pracht des spanischen Kostüms gehäuft. Den schwarzen Rock bedecken, erdrücken fast die rotbraunen, grünen und gelben Ornamente. Prächtig steht die rote Kugelkette auf dem weissblauen Shawl und das Rosa der Beine auf dem grauen Fussboden. Es ist die rechte Pracht für das Animalische des gelben schwarzumrahmten Gesichtes mit den unwiderstehlich brennenden Augen. Aber von dem Reichtum Velasquezscher Infantinnen

[1]) Antonin Proust, der Jugendfreund des Meisters, dem wir die wertvollen „Souvenirs sur Edouard Manet" verdanken (Revue Blanche, vom 1. Februar, 15. Februar, 1. März, 15. März, 15. April), zitiert ein Loblied Manets auf Velasquez, Greco, Valdès-Léal, Herrera, Ribera und Goya und die Abneigung gegen Zurbaran.

[2]) Aus 1859. Sammlung Leclanché Paris.

[3]) Salon von 1861. Sammlung Ernest Rouart.

bleibt diese Pracht um eine Welt getrennt. Dafür ist sie zu schwer, zu materiell, zu vielartig. Baudelaires berühmter Vierzeiler mit dem „Bijou rose et noir“ passt nicht ganz auf diese wuchtende Farbe. Erst nach dieser Periode nähert sich Manet wirklich dem grossen Spanier, weil er sich von dem Materialismus der Farbe befreit. Der „Liseur“ bei Faure mit den Differenzen des Graus von dem silbrigen Haar bis zu dem Grauschwarz des Rockes und den reichen Tönen des Weiss zeugt, abgesehen vom Gegenstand, von intimerem Erfassen des Velasquez als die spanischen Bilder, in denen sich Manet vor allem von seiner natürlichen Freude an der Farbe leiten liess. Schon in diesem „Liseur“ zeigt sich auf einer seltenen Höhe Manets Kunst, die Figur mit Atmosphäre zu umgiessen. Mehr als in irgend etwas anderem gleicht er Velasquez in diesem für die Malerei wichtigsten Problem, der Verbindung des Dargestellten mit dem Raume. Sein Genie war, die Verbindung auf einem vollkommen neuen Wege zu erreichen.

Um diese Tat würdigen zu können, ist es nötig, den Umfang der Mittel zu erkennen, die Manet mitbrachte und zur vollen Wirksamkeit brachte.

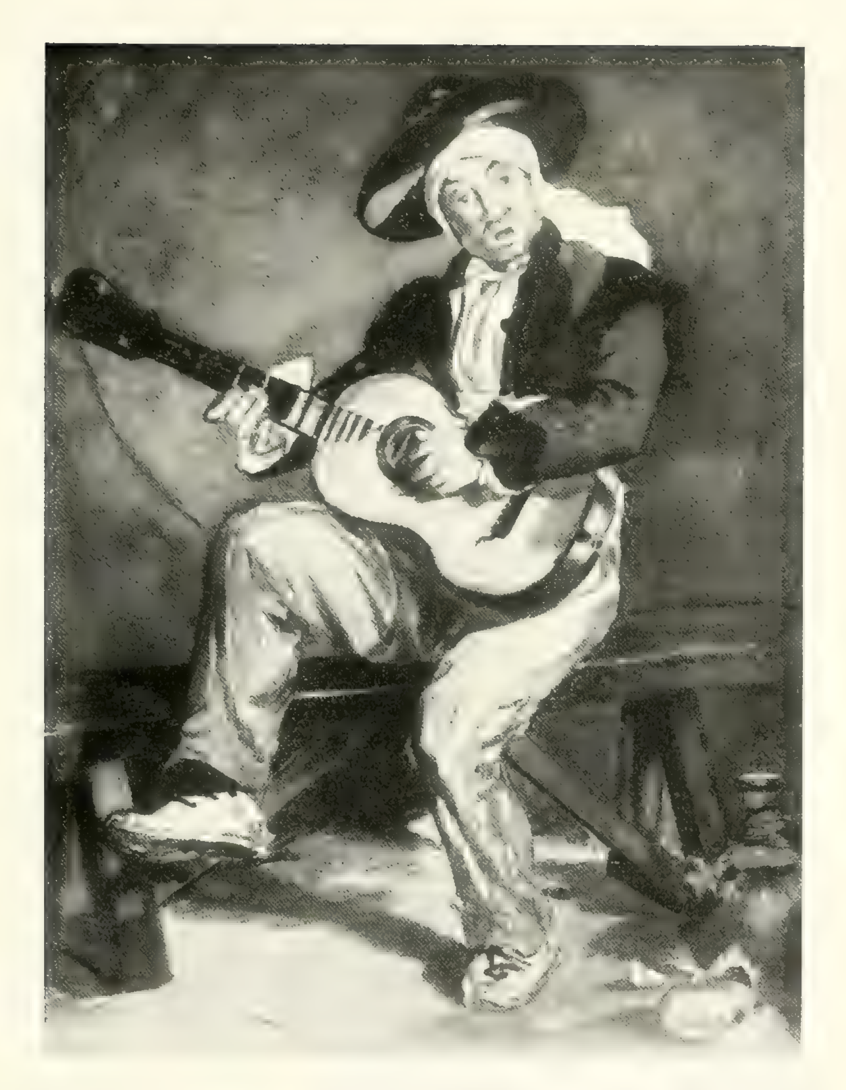
Manet war Kolorist. Als er als Zwanzigjähriger Courbets „Enterrement“ erblickte, sagte er nach einer Diskussion über das Bild, in der er Courbets Partei ergriffen hatte, zu Proust: „Oui, c’est très bien, l’Enterrement. On ne saurait dire assez que c’est très bien parceque c’est mieux que tout. Mais entre nous, ce n’est pas encore ça. C’est trop noir.“

Damit sprach er einen Vorwurf aus, der jahrzehntelang ein albernes Echo aus allen Ecken finden sollte und der sehr dumm gewesen wäre, wenn Manet nicht die Interpretation seines Tadels durch die Tat hinzugefügt hätte. Nicht das Schwarz störte ihn, denn er hat selbst bis in die siebziger Jahre hinein mit wahrer Wollust das Schwarz verwendet. Er sah, was Courbet selbst empfand, als er dem „Enterrement“ das „Atelier“ folgen liess. Nur empfand er dieselbe Wahrheit um vieles stärker. Den Toren, die den Meister des „Enterrement“ mit vorgefassten Meinungen abtaten, hemmte das Schwarz die gar zu träge Erbauung, und sie verlangten das Bunte, weil es sie freundlicher stimmte. Sie sahen nur ein Symbol, keine Farbe. Manet überblickte die grossartige Tiefe, die sich unter dem Schwarz des Meisters ausdehnte, und dachte, man könne noch tiefer steigen, noch mächtiger den Raum erfüllen, glaubte zumal, mit einfacheren, d. h. kondensierteren Mitteln wirken zu können. Unter Farbe verstand er also nicht das materielle Färbemittel, sondern den unmittelbaren Träger der Empfindung, das Malerische, das der Pinsel gibt. Es kam ihm darauf an, die Materie so lebendig wie möglich darzustellen, um das Bild zu bereichern. Daher verbannte er alles Glatte und Zugedeckte und die träumerischen dunstigen Töne, liess den Farben ihre Reinheit und stellte sie ungebrochen nebeneinander. Je unverhüllter und stärker das Mittel, je grösser die zu bewegende Masse, um so sicherer müssen Auge und Hand sein. Das Verfahren passte nur für einen unfehlbaren Meister. Es war wie eine Musik mit wenigen

Akkorden. Wir sahen, wie sich Corot half, der auch ein grosser Kolorist war. Er hatte eine dehnbarere Skala und konnte aus kleinen Nuancen grosse Wirkungen zusammensetzen. Manet blieb nur übrig, zu siegen oder zu unterliegen; es gab für ihn keinen ehrenvollen Rückzug, sobald der grosse Wurf misslang. Der mögliche Kompromiss hätte in der in unseren Tagen beliebten primitiven Stilisierung gelegen. Starken linearen Gebilden sind Farbenkontraste der natürliche Schmuck. Solche Kompromisse waren bei Manet ausgeschlossen. „L'art doit être l'écriture de la vie!" war seine Ueberzeugung Und unter dem Leben verstand er nicht die Liebhaberfreude an Formen vergangener Epochen, die sich in billiger Ornamentik verwerten lassen, sondern den Puls der Gegenwart. „Tout ce qui a l'esprit d'humanité, l'esprit de contemporanéité est interessant. Tout ce qui en est dépourvu est nul."[1]) Das hiess, dies Ideal als Maler zu realisieren. Nicht, indem man die Empfindung in vorgefasste Formen zwang, sondern mit einer Offenbarung der Seele des Künstlers in einer vom natürlichen Instinkt geschaffenen Formensprache. Sobald man malt, kann das, was Manet Ecriture de la vie nannte, nur der jeden Impuls erfinderisch ausdeutende Pinselstrich sein. Nur ihm gelingt die Verbindung der Teile, die das Weben der Töne der alten Meister, das Manet überwinden wollte, ersetzt. Freilich verlangte die Realisierung ein Opfer. So richtig es ist, den Ernst Manets altmeisterlich zu nennen und ihn in die Linie der Grossen zu bringen, von deren Geist er lernte, so notwendig erscheint, wesentliche Momente seiner Anschauung als durchaus verschieden von der Art der Vorgänger zu erkennen. Er fiel nicht vom Himmel, geht vielmehr aus einer Entwicklung hervor, deren Prinzip sich heute als eine der Grundlagen der bildenden Künste formulieren lässt, aber die Konsequenz seiner Form gewordenen Anschauung gibt ihm eine von den alten Meistern durchaus gesonderte Stellung

Um den unverhohlenen Kontrast und gleichzeitig den denkbar stärksten Zusammenhang der Teile zu erlangen, war die Modifikation eines Ideals unentbehrlich, ohne dass die Schönheit der alten Malerei nicht denkbar wäre. Das Plastische war in der überlieferten Weise nicht zu erhalten, wenn anders der Plan des jungen Eroberers nicht von vornherein zur Utopie verdammt bleiben sollte. Was das hiess, ermisst jeder, der die ungeheure Skala von Reizen überdenkt, die sich zwischen der räumlichen Gewalt einer Verkürzung Michelangelos und der sanften Modellierung eines Kopfes des Delfter Vermeer ausdehnt. Freilich war es nicht zum erstenmal, dass die Relativität des Ideals der Modellierung erkannt wurde. Es liesse sich vielleicht eine Kunstgeschichte aufstellen, die nichts als die Veränderung des Plastischen zum Faden der Entwicklung nähme, und sie würde die Anstrengungen der grössten Meister aller Zeiten offenbaren. Schon in den Monumenten der Aegypter begegnen wir dem Bestreben, die Extremitäten mit dem Körper zu ver-

1) Revue Blanche, 15. April [illegible]



Le Chanteur Espagnol, Aquarell, 1864 (22 : 20 cm, Sg. Faure, Paris).



schmelzen, um dem Auge einen möglichst massigen Eindruck zu bieten. Der Name Stil für diese Kunst, die mit der Pracht des Mythus einen Realismus äusserte, auf den Manets Forderung der Contemporanéité in vollem Umfang passt, scheint uns zu niedrig. Die Anschauung, die solche Formen ersah, hatte sich an dem Blick in die Unendlichkeit der Wüste gekräftigt und war aus der Einsicht in solche Natur zur Vereinfachung gelangt. Das Spiel bereichert sich zu unerhörtem Wohlklang in der Glanzzeit der Griechen. Trotz der Vielheit der Flächen, von denen jede ein Stück neuen Lebens sehen lässt, bleibt der Körper in vollkommener Ruhe. Wir haben bei den Giebelgruppen des Phidias den Eindruck, als vollziehe sich die ungeheure Bewegung der Glieder, ja sogar der Kontrast ganzer Figuren zueinander auf einer unsichtbaren Ebene, die Tal und Höhe der Menschengebirge zu einer einzigen Masse ausgleicht. Wir können verfolgen, wie die Bildhauerei in Verfall gerät, sobald das Zielen auf die unsichtbare Ebene zugunsten des Sichtbaren zurücktritt, und wir erleben wiederum in unseren Tagen die Kehrseite: die rückhaltlose Betonung des Malerischen der Erscheinung stellt den Sinn der im freien Raum geschaffenen Form in Frage. Die Malerei, die eine eigene Kunst wurde, begann mit der Entdeckung der Fähigkeit, den Raum zum Bilde zu machen. Das Problem war hier um vieles komplizierter als in der Skulptur, weil der Raum künstlich geschaffen werden musste; es barg grössere Gefahren. Das Problem war gleichzeitig höher, da es in viel weiterem Sinne auf Abstraktionen beruhte und intensivere geistige Kräfte zur Teilnahme heranzog. Solche Kräfte verlangten die Züchtung durch ein Zeitalter, das seine Entwicklung der Individualität verdankte. Dieselben Kräfte stellten infolge ihrer Vielseitigkeit das Ziel in Frage. Fast scheint das Streben, sich mit der Plastizität in der Malerei positiv auseinanderzusetzen, seit den Tagen der Rubens, Rembrandt und Velasquez geschlummert zu haben, so gering dünkt uns der Fortschritt bis zum neunzehnten Jahrhundert, während tausend andere wertvolle Tendenzen die Kräfte absorbierten. Noch Courbet steht mit dem weitaus umfangreichsten Teil seiner Produktion auf der alten Auffassung von der Plastizität. Er entlockte ihr noch einmal die ganze Fülle von Reizen, und alles was sie zur Wahrscheinlichkeit des Bildes beiträgt. So blendend es ihm gelang, wir vermögen nicht zu übersehen, dass die Unfähigkeit, das Problem des Plastischen vollkommen zu lösen, die Grenzen seiner Persönlichkeit bestimmt, obschon gerade er, mehr als irgend einer vor ihm, die Notwendigkeit dieser Lösung offenbarte. Manet sah die Unmöglichkeit, Farbe neben Farbe zu setzen, sobald dem Schatten das entscheidende Wort blieb, und erkannte in diesem Verfahren das Prinzip einer unfreien Kunst, das in Frankreich zumal der Klassizismus, das Kind der Plastik, formuliert hatte. Es liess sich verfechten, solange die Kontur der Träger des Schönen war. Rubens, Rembrandt und Velasquez, in der Neuzeit zumal Delacroix, hatten den anderen Weg gewiesen und erschienen deshalb als grosse Maler. Je grösser das Anrecht der Malerei auf

ein eigenes Dasein wurde, um so geringere Gültigkeit behielt ein Prinzip, das die natürlichen Elemente des Malers dem Codex einer anderen Kunst unterwarf. Malen hiess nicht Modellieren. Es hiess, mit dem Werkzeug so zu verfahren, dass Bilder daraus wurden, Abbilder des Menschen und der Welt, die er in sich trägt, stark und verständlich genug, um sich zu offenbaren. Nichts tat die Modellierung dazu, sobald die Organisation der Aeusserung ihrer nicht bedurfte.

Man nehme als Beispiel, um dieses für die Würdigung Manets wichtigste Problem zu erschöpfen, das Gemälde Courbets, in dem er die Modellierung am weitesten getrieben hat, die „Lutteurs" aus dem Jahre 1853, jetzt im Besitz von P. Cassirer in Berlin, und vergleiche es mit Werken Manets. Der erste Eindruck ist ungeheuer. Die beiden Kolosse wirken wie die Tat eines Giganten. Man denkt sofort an Michelangelo. Nur in der Decke der Sixtina glaubt man ein ähnliches Zusammenspiel der Muskeln zum Zwecke einer heroischen Kraftäusserung gesehen zu haben. Ja, die Breite in der Muskulatur der Courbetschen Gestalten scheint den Meister der Sixtina zu schlagen, denn wir suchen bei diesem vergebens die rauschende Tonwelt, die sich zumal in den Kopfpartien der Ringer entfaltet. Hier hat Courbet mit der Plastik das Malerische Riberas kombiniert und der Form des grossen Florentiners eine neue hinzugefügt, die diesem verschlossen war, die Michelangelo sogar bekanntlich, soweit sie ihm in den ersten Beispielen der Venezianer seinerzeit bemerkbar wurde, energisch ablehnte. Aber gerade dieses Hineinragen einer Formenwelt in die andere enthält die Schwäche Courbets, und, sobald es dem Zuschauer bewusst wird, reguliert er die voreilige Unterschätzung des Sixtinischen Zaubers. Gewiss fehlt Michelangelo die farbige Hülle, die einem später Geborenen überliefert ward. Aber er wird darum nicht kleiner. Nicht etwa deshalb, weil wir uns mit der historischen Würdigung begnügen müssten — das hiesse einen Gott profanieren —, sondern weil er dieser Wirkungen nicht bedurfte. Vertieft man sich in den Vergleich der römischen Deckengemälde mit den Lutteurs, so findet man, dass die Bereicherung Courbet nicht zu statten kommt, sondern ihn hemmt. Michelangelo wäre mit dieser Malerei nicht gigantisch, sondern krass geworden. Und etwas von dieser unser Schönheitsgefühl beunruhigenden Krassheit steckt in den Lutteurs. Michelangelo findet den Weg zum Rhythmus über ungeheure Gefilde und ist gross, weil er den Weg behält. Courbets Bild fällt auseinander, und sein System oder vielmehr seine Systemlosigkeit muss in diesem Falle mehr als sonst die Schwäche offenbaren, weil er in der Einzelheit womöglich noch stärker als sonst erscheint. Das Heterogene zwischen Gruppe und Landschaft ist in keinem der vielen Gemälde, die mehr oder weniger denselben Fehler zeigen, so fühlbar wie hier. Gewiss fehlt es nicht an Vermittlungsversuchen. Der grosse Schatten am Boden, in dem prachtvollen Gemisch von Grün und bräunlichen Tönen, sorgt für die Basis der Gruppe. Die Zeichnung des Waldes variiert den Umriss, das Haus im Hintergrund ist ein wichtiger Ankerpunkt für die Fleischfarbe, und der sanfte blaue Himmel über den



Courbet, Les Lutteurs (Berlin, bei Paul Cassirer).

nackten Gestalten gibt dem Auge des Betrachters wohltuende Elastizität. Trotzdem lässt der Kompromiss klaffende Lücken. Gewisse Partien des Umrisses, namentlich der Extremitäten, wirken wie aufgekleistert, und diese Wirkung ist kein vorübergehendes Moment, sondern zersetzt den Genuss. Je mehr man in den Geist der Modellierung eindringt, je grössere Reize der herrliche Aufbau offenbart, um so peinlicher erscheint die Diskrepanz zwischen dieser Gruppe und dieser Landschaft. Man kann sich dabei nicht mit dem Bewusstsein trösten, dass es sich nur um ein Detail handle; es ist vielmehr die gewalttätige Verbindung verschiedener Organismen, die zu einem grotesken Phänomen, nicht zum Kunstwerk führt. Das Bild behielte alles, was man ihm im ersten Moment zuspricht, wenn man die Gruppe ausschneiden könnte. Das Tragische ist, dass man sie sich infolge ihrer Art nicht mal als ausgeschnitten vorstellen kann. Die Genügsamkeit, die einem Meisterwerk grosse Schwächen nachsieht, steht hier vor einer sehr harten Probe. Courbet hat zum Glück eine Unzahl weniger problematischer Werke geschaffen. Wenn dies eine gewählt wird, um sein Verhältnis zu Manet zu skizzieren, geschieht es lediglich, weil es die Momente in schärfstem Relief zeigt, die für das Verhältnis ausschlaggebend sind. Man erkennt daran auch das Relative der Altmeisterlichkeit, von der Courbet soviel glänzende Proben gab. Sein Ehrgeiz trieb ihn immer, es den Alten gleich oder womöglich zuvorzutun. Aber er übersah oft die Basis dieser Betätigung und geriet in die Gefahr, Wirkungen zu kombinieren, die sich logisch ausschliessen. Nicht nur Michelangelo erreicht er nicht in den Lutteurs, sondern auch die spanischen Vorbilder, die ihn dabei leiteten, bleiben ihm weit überlegen. Ein Spanier, der ihm zeitlich näher steht und den er gleich wie Manet verehrte, brachte solche Zirkusszenen zu ganz anderer Wirkung. Der Einwand, dass Goya dabei etwas ganz anderes beabsichtigte, ist nicht stichhaltig. Gerade in der Differenz der Absichten liegt der Unterschied der Potenzen. Man darf das nicht wollen, was Courbet wollte, nicht, weil es ihm misslang, sondern weil es nicht gelingen konnte. Neben Bildern Manets wirken die Lutteurs auffallend veraltet. Es ist nicht die Verschiedenheit der Weltanschauungen und infolgedessen der Systeme, die es uns z. B. schwer macht, von einem Michelangelo zu einem modernen Gemälde zu blicken. Denn die Qual dieser Umstellung unseres Aufnahmeapparates ist äusserlich und sie wird hundertfach von dem Genuss aufgewogen, den uns jede Begegnung mit eminenten Werken bereitet. Wer den Salon Carré nicht erträgt, darf es nicht den Werken anrechnen. Der reife Mensch, der die unentbehrliche Gymnastik des Sehvermögens besitzt, wird gerade hier nur die Vorzüge der Unordnung preisen. Er glaubt sich im Paradies, weil ihm das Menschentum in reinsten Extrakten als höchste Seelengemeinschaft geboten wird. Und dies Bewusstsein steigert dermassen seine Fähigkeiten, dass Zeiten, Kulturen und Systeme ihre scheidende Bedeutung einbüssen. Um wieviel törichter wäre es also, wollte man den Vergleich Manets und Courbets, zwei in der Entwicklungsgeschichte sehr



Tizian, Venus von Urbino (Florenz, Uffizien).



Velasquez, Venus und Cupido (London, Nationalgallery).



Goya, Die nackte Maja (Madrid, Prado).



Manet, Olympia, 1863 (Musée des Arts Décoratifs, Louvre, Paris).



nahe beieinander stehende Meister, dadurch verhindern, dass man dem einen unterschiebt, er hätte nur modellieren wollen, und von dem anderen das Gegenteil behauptet. Was hier entscheidet, ist vielmehr, dass dem einen die Absicht missglückt, während der andere die seine erreicht. Manet gelingt eine Urbarmachung des Natürlichen, eine Darstellung des Lebens, in einer das Gegebene verewigenden Form. Ob mit oder ohne Modellierung, ist zunächst gleichgültig. Es erhält erst Bedeutung, weil wir die Genesis unseres Genusses nicht von dem Reiz lostrennen wollen oder können, ja, weil die Erkenntnis der Genesis die Wollust unseres Geistes vergrössert. Das Leben Manets rührt uns nicht ganz so schnell wie die Gruppe Courbets. Es ist nicht so exaltiert und hat daher mehr Mühe, die äussere Schale unseres Interesses zu durchdringen. Aber diese Differenz ist eine Frage roher Quantität, die von unserer Beschränktheit nicht schnell genug entschieden wird. Sie rührt nicht an die eigentlichen Werte. Die Kühnheit Manets liegt auf einem höheren Feld, das sich zunächst durch eine viel grössere Eigentümlichkeit auszeichnet. Sie erschliesst uns Wirkungen, an die wir durchaus nicht gewohnt sind, die wir erst als legitim erkennen müssen und zwar auf Grund einer Auseinandersetzung mit überlieferten Werten, die ganz unvergleichlich differenzierter ist, als die, zu der uns Courbet zum gleichen Zwecke nötigt. Sehr grob gesprochen, könnte man Courbet ein Gemenge, Manet eine Verbindung von Kunstelementen nennen. Die Konsistenz des Gemenges wird nicht nur durch die Art der Uebernahme alter Werte erkannt, sondern auch durch die Art, wie Courbet seine Modellierung durchzusetzen suchte. Seine Malerei ist oft ein Parforce-System, in dem das weitere Ziel vor dem engeren zurücktritt. Ebenso beruht Manets Eigentümlichkeit nicht nur auf seiner vollkommen von dem Vorgänger verschiedenen und zwar unbestreitbar höheren Stellung zu den alten Meistern, sondern auch in seinem Prinzip, auf die Modellierung zu verzichten. Das eine ist Konsequenz des anderen. Courbet blieb in einem sehr grossen Teil seines Wesens völlig befangen von der Ueberlieferung. Es gab Dinge, die er nur als Handwerker machte. So glorreich dieses Handwerk, so unbegreiflich die Fertigkeit war, mit der er die Alten rekapitulierte, alles das rührt nicht an die stärksten Momente seines Lebens. Denn in ihnen sehen wir ihn gerade dasselbe Handwerk mit seiner Kunst, d. h. mit einer Form überwinden, die aus ganz anderem, nämlich aus seinem eigenen Geiste stammte. Manet dagegen war immer vor allen Dingen sein eigener Herr, nicht nur im Ehrgeiz, sondern bis in das Innerste seines Wesens hinein. Er besass ein kristallklares Wollen, eine ganz ungetrübte Einsicht in die Notwendigkeit persönlicher Aussprache bei Uebertragung der Natur in die Kunst. Das Bewusstsein, in dem ihm dabei die alten Spanier hilfreich wurden, lag eine Schicht tiefer. Er besass sie weniger wörtlich als Courbet, aber fruchtbarer.

Manets Art ist in den dreissig Jahren populär geworden und heute mag sein Ersatz der Modellierung manchem Voreiligen etwa wie eine technisch zu würdigende

Methode erscheinen, die dem Erfinder nur gerade ein historisches Verdienst lässt. Hier ergibt sich die höhere Aktualität Manets, die wir anfangs behaupteten. Denn sie bleibt über seiner Methode. Keiner der vielen, denen Manet die Augen öffnete, hat den Meister mit dem, was uns als sein persönlichster Wert erscheint, auch nur von weitem erreicht, und so hoch man mit Recht Manets entwicklungsgeschichtliche Bedeutung schätzt, seine umfassende Bedeutung bleibt davon so gut wie unberührt. Nicht in seiner Methode, sondern in der Verwendung, die er ihr zu geben wusste, liegt sein Wert. Das Merkwürdigste an seiner Erfindung ist nicht, dass sie für viele Leute, die die Laune zum Malen bringt, passt oder zu passen scheint, sondern seiner eigenen höchst spezifischen, seltenen und kostbaren Anlage angemessen war. Nicht das absolute Resultat seiner intellektuellen Einsicht entscheidet, denn es ist wie jedes andere bestimmt, zum relativen zu werden, sondern die unergründliche Dosierung, die sein Instinkt in jedem einzelnen Fall mit dem Gefundenen vornahm, bestimmt Manets Werk.

Und so ist es immer bei allen grossen Begebenheiten der Kunst- und jeder anderen Geschichte. Den Nachlebenden wird jede Formel vertraut, und sie übersehen allemal das Relative ihrer Gültigkeit, rechnen nicht mit dem Ersatz, den der Schöpfer der Formel mit ihr beabsichtigte, empfinden nicht die innere Notwendigkeit, mit einer Welt von Werten zu brechen, um eine neue möglich zu machen, und die neue so zu stärken, dass die alte nicht entbehrt wird. Sie haben nicht die zur Dramatik gesteigerte Einsicht des Schöpfers in die Beziehung zwischen Mittel und Zweck und werden Epigonen; Diener, nicht Beherrscher der Methode. Manet propagierte seine Anschauung mit aller Energie und schreckte, wo er diskutierte, nicht vor der Einseitigkeit zurück, die den Aeusserungen aller starken Künstler eigentümlich ist. Als Courbet ihm vorwarf, die „Olympia" sähe wie eine Piquedame aus, nannte er Courbets Ideal eine Billardkugel. [1]) Und der Freiste der Freien stimmte gegen die Erteilung der Medaille für Puvis de Chavannes, weil der Kandidat, wie Manet empört behauptete, ein Auge zu modellieren verstünde. Aber der so sprach, wusste sein Wort, wo es zur Tat des Künstlers wurde, reicher und daher biegsamer zu halten. Er nahm das Prinzip nicht wörtlich, sondern korrigierte es, hob den Schatten nicht auf, sondern nur seine das Bild zerteilende Wirkung, wählte den Vorwurf so, dass die Modellierung nicht die Hauptsache wurde, und gab das Unentbehrliche der Schattenwirkung durch Abstufungen derselben Farbe. Die Kraft der Farbenbasis sorgte dafür, dass die Stufen stets innerhalb reiner Nuancen blieben. In die Umhüllung der Formen teilte sich die Farbe mit dem Pinselstrich. Ein Druck der Hand gab dem Pinsel alle Nuancen der raumbildenden Suggestion und gleichzeitig die Unterschiede der Materien. Schon manche Frühwerke sind dafür typisch. In der „Musique aux Tuileries" von 1860

[1]) Albert Wolff: Capitale de l'Art (Paris, Havard 1886).

beschränkt sich die Harmonie im wesentlichen auf Schwarz, Grün, Gelb und Blau. Hier bereits hat die Farbe das merkwürdig eindringliche aller vollendeten Manets. Sie ist nicht dazugetan, sondern wurde gleichzeitig mit dem Rest geschaffen. Sie schwimmt zwischen den starken Strichen, die das Volksgetümmel schildern, nicht als Füllsel gezeichneter Konturen, sondern wie weiche Luft zwischen schattigen Bäumen. Die beiden zur Linken sitzenden Frauen in den gelben dominohaften Mänteln und blauen Capottehüten — Schwestern der fragileren Gestalten eines Guys — sind die Blumen des Gartens. Manet wollte eine Dekoration im Rahmen des Staffeleibildes, die so getreu wie Courbet die Natur spiegelte und so flüssig und bezaubernd wäre wie Bilder von Rubens. Rubens war für ihn das Gegengewicht der Spanier, das der Erstarrung vorbeugte, wenn die Wucht der Flächen zu gewaltig wurde. Es milderte die Schärfe seines Naturalismus. Delacroix war der Vermittler. Die persönliche Entfernung zwischen beiden war noch grösser als die zwischen Courbet und Delacroix, auch wenn Manet die Lossagung von Couture dadurch manifestierte, dass er die Dantebarke kopierte. Und zwar mag sich Manet dem Meister noch fremder gefühlt haben, als dieser ihm gegenüber. Delacroix hatte als einziger den „Buveur d'absinthe" gelobt. Die spanische Allüre mag ihm gefallen haben. Als Manet noch als Coutureschüler in sein Atelier gekommen war, hatte ihn Delacroix energisch auf Rubens gewiesen, und der junge Mensch, der wohl weniger detaillierte Vorschriften und einen persönlichen Zuspruch erwartet hatte, nannte beim Nachhausegehen diese Doktrine „glacial". Was ihn nicht hinderte, den Rat zu befolgen. Schon in dem kleinen Bilde „La Pèche" aus dem Anfang der sechziger Jahre ist der Einfluss deutlich. Das Bild entscheidet die Genesis Manets. Auf einem Kahn in der Mitte des Bildes sind junge Leute mit Fischen beschäftigt. Man sieht nicht die Grenzen des Sees, trotzdem alle Ufer sichtbar sind; die wässrige Atmosphäre umhüllt die Uebergänge vom Wasser zum Land und lässt die Dinge wie verzaubert erscheinen. Die Phantastik der Szene wird noch durch die beiden Gestalten im Vordergrund in Rubens-Kostümen — Manet und seine junge Gattin — vermehrt. Man glaubt, einen Gobelin vor sich zu haben, und ist überrascht, immer weiter in luftige Tiefen zu dringen — fast könnte man glauben, gezogen zu werden. La Pèche ist die Vorstufe für das Déjeuner sur l'herbe, der Kombination im grossen der Porträtkunst Manets und seiner Dekoration. Das Hinreissende des Bildes liegt in der gelungenen Kombination des ganz Atmosphärischen mit starken Formen. Die Schärfe der Konturen wirkt nur deshalb nicht als Härte, weil sich die farbigen Massen in wohl abgemessenen Quantitäten auf verschiedene Pläne verteilen. Ohne das Tischtuch im Vordergrund, ohne die sich bückende Frau im Hintergrund würde die Hauptgruppe wie ausgeschnitten wirken. Und das Merkwürdige ist, dass wir uns trotz der Einfachheit dieser Methode — durchsichtiger und viel primitiver als ähnliche Wirkungen auf späteren Gemälden — keinerlei analysierenden Reflexionen vor dem

Bilde hingeben. Die Wucht der Gestaltung drängt den Gedanken an den Apparat vollkommen zurück. Es entgeht uns, dass Manet hier ein Problem vornahm, das seit den Venezianern existierte, und die Behauptung Prousts, dass das Gemälde auf das Concert Champêtre Giorgiones zurückgehe, das Manet bei Couture kopiert hatte, scheint nur auf dem Umstand zu fussen, dass auf beiden Bildern nackte Frauen und bekleidete Männer vorkommen. So sehr überrascht die Lösung. Giorgiones Werk ist eine wunderbare Idylle, die durchaus harmonische Aeusserung eines Volkes, ganz im Einklang mit seiner Kultur und seiner Epoche. Auch das Déjeuner sur l'herbe ist Idylle, aber der Frieden, den es in unsere Seele giesst, enthält Impulse des Dramas. Nicht ein Volk, sondern ein einzelner hat sein Wesen gemacht. So sieht das Manifest eines Menschen aus, der sich stark genug fühlt, seiner verarmten Zeit ein neues Ideal zu bieten, eins, dem sie ihrer ganzen Art nach zunächst feindlich sein muss. Es war ein merkwürdiger Moment, als sich der Kaiser bei seinem Besuch des Salon des Refusés lange vor dem Bilde aufhielt, um es schliesslich endgültig abzulehnen. Man möchte mehr darin sehen als den Zufall, fast ein Symbol. Der neue Instinkt, von dem das Gemälde Zeugnis ablegte, sollte länger dauern als die flaue Prüderie, die es nicht ohne Besinnen verwarf. Noch heute wirkt nicht nur die Schönheit des Werkes — sie ist unsterblich wie der Giorgione —, sondern auch die revolutionäre Gewalt seiner Aussprache. In dem blühenden Fleisch neben den prachtvollen Mannesfiguren leuchtet die Standarte siegreicher Freiheit.

Mit anderen Gefühlen treten wir vor die Olympia. Wir begreifen kaum noch, dass man im Jahre 1865 das Bild vor den Stöcken und Regenschirmen der Salonbesucher und dass Zola den Autor vor schmutzigen oder bornierten Vorwürfen schützen musste. Noch merkwürdiger mag uns erscheinen, dass man die Olympia mit derselben Kritik abzutun versuchte, die sich gegen den Realismus Courbets empört hatte. Wir sehen vielleicht heute kaum noch die Naturwahrheit in dem Bilde, nur den Stil, und diskutieren nicht mehr, ob es erlaubt ist, eine schwarze Katze neben eine nackte Frau zu setzen — ein Detail, das damals Ströme von Tinte fliessen liess —, sondern wie sich Manet in dem Bilde zu Tizian und Goya verhielt. Die Olympia ist vielleicht das bewussteste und weiseste Werk Manets. Zeichnung und Farbe tragen wie zwei aus ganz verschiedenem Material gemachte, aber gleich kräftige Säulen die Wirkung. Die Gestalt liegt so, dass der denkbar grösste Reichtum von Linien und Flächen gezeigt wird und doch eine einzige Linie vom Kopf bis zu den Fussspitzen die Form enthält. Aehnliches gilt von der Koloristik. Der Gegensatz zwischen dem gelben Körper und dem dunklen Grund ist so schlagend, dass man fast geneigt ist, diese Malerei Schwarz-Weiss-Technik zu nennen, so sehr beherrscht der eine Kontrast alles andere, so gut gab der primitive Holzschnitt, den der Künstler selbst nach dem Bilde machte, das wesentliche wieder. Aber das Helle und das Dunkel zerfallen in Wirklichkeit in unzählige Stufen. Das Helle in das reiche Gelb des Körpers und das bläulich-weisse Laken, in dem sich die grösste



Dejeuner sur l'herbe, 1863 (270 : 214 cm, Collection Moreau-Nélaton, Musée des Arts Décoratifs, Louvre, Paris).

Fülle von Nuancen findet, getrennt von dem graugelben spanischen Tuch mit den farbigen Flecken. Alle diese Farben werden nicht in der Hauptfigur, sondern am stärksten in dem herrlichen blau, rot und weissen Blumenstrauss konzentriert. Das Dunkel wird durch den Bronzeton der Negerin in dem wundervollen Rosa der Jacke, durch das verschiedene Grün der Vorhänge und den braunen Grund geschaffen. Dadurch entsteht die merkwürdige Gleichzeitigkeit von Kontrasten und Degradationen, der Kombination des Monumentalen und Intimen, die das immer aufs neue Wirkende des Werkes verbürgt.

Es liegt nahe, die Olympia mit der Venus des Tizian in der Tribuna und der Venus des Velasquez, in der Nationalgallery, zu vergleichen. Denkt man an die beiden letzten ohne den Modernen, so findet man nichts, was ihnen gemein wäre. Die ruhige Fülle der Gestalt Tizians hat nichts von der fragilen Grazie der Londoner Venus. Nimmt man den Modernen hinzu, so rücken sich plötzlich Tizian und Velasquez näher, nicht ohne sehen zu lassen, was sie immer noch mit unserem Zeitgenossen verbindet. Trotz der grösseren Aehnlichkeit der Pose der Olympia mit Tizians herrlicher Figur, steht Manet dem Velasquez näher. Es ist mehr Eigenwilliges in beiden, mehr Reiz des Details und Ueberraschung, stärkere, oder sagen wir besser, bewusstere Konzentration. Beschränkt man den Vergleich auf Velasquez und Manet, so wird man dieselben Momente von der Vergangenheit zur Gegenwart verstärkt finden. Das rosa gehauchte Fleisch der Venus, das die vaporöse Phantasie des Spiegelbildes glaubhaft macht, ist mit aller altmeisterlichen Kunst modelliert. Dieser Hauch, den man an der Olympia entbehrt, gibt in derberem Grade den Reiz des bräunlichen Fleisches der tizianischen Venus, der körperlichsten der drei. Die Kontraste der Farben und Linien sind bei Tizian am schwächsten, bei Manet am stärksten. Trotzdem möchte man Manets Raffinement in der Steigerung am höchsten stellen. Tizian beschränkt sich — hier mehr als in anderen Werken — auf neutrale Farben. Velasquez steigert gewiss sehr schön das Gehauchte der Venus zu dem Rosa im Fleisch des Cupido, treibt es noch weiter in dem köstlichen Band auf dem Rahmen und schliesslich zu dem eklatanten Erdbeerrot des Vorhangs, vor dem Cupido kniet, — eine abgeschwächte Wiederholung der Harmonie des Papstporträts in Rom. Auch in dem Lager der Venus ist eine ähnliche Tendenz zu spüren. Sie liegt wie bei Manet nicht direkt auf dem Laken, sondern getrennt durch einen dunkelgrauen Stoff, der mit dem Rosa die dem Meister liebste Harmonie ergibt. Auch in dem Laken finden sich mehrere Töne. Aber man wird die Skala im Vergleich zu Manet arm finden und zwar nicht nur im absoluten Sinn, was belanglos wäre, sondern im Verhältnis zur gewählten Einheit. Die Akkorde Manets entsprechen mehr seiner Tonart, als die des Velasquez der seinen. Sie ergeben trotz des Ungestüms der Kraft differenziertere Wirkungen. Den Materialismus in dem rosa Cupido mit der blauen Schärpe wird man in der Olympia vergeblich suchen. Der Reiz der Venus liegt nicht in der



Portrait de la danseuse Rosita Mauri, 1876–77
(66:82 cm. Sammlung Heymel, Bremen.)

Koloristik, sondern der zarten Modellierung. Wirkungen wie das gehauchte Spiegelbild waren Manet verschlossen.

Trotzdem wird man mit Recht der Olympia keine unbeschränkte Bedeutung im Lebenswerke Manets einräumen. Zolas Behauptung, es enthielte den ganzen Manet, und zwar nur Manet, ist übertrieben. Man sieht in kaum einem anderen Werk so deutlich Manets Beziehung zu den alten Meistern. Nicht die Einzelheit, wohl aber die ganze Aufgabe ist aus dem Bewusstsein einer Tradition entsprungen, über die Manet hinausgehen sollte, und wirkt mit dem Traditionellen. Es scheint uns unwahrscheinlich, dass wirklich die Nackte nichts als ein Modell von der Strasse war, wie die Freunde und Feinde Manets behaupteten, und keinesfalls hat die simple Herkunft an der Wirkung des Bildes Anteil. Zufallserscheinung war vielmehr die Maja Goyas, oder Manets offenbar in Erinnerung an die Maja gemalte „Jeune Femme couchée en costume espagnol".

In der Olympia wollte er einen Typ schaffen, mehr den Typ eines Bildes als den einer Frau, und das Königliche des Werkes zieht uns von dem Modell schnell hinweg. Die Olympia enthält nicht, wie Zola glaubte, den ganzen Künstler, denn mit der hier am deutlichsten vertretenen Stilisierung hat sich Manet durchaus nicht erschöpft. Nur eine Seite kommt ganz zum Durchbruch, die Art, grosse Massen nebeneinander zu stellen, mit starken Kontrasten zu wirken. Trotz alledem steckt in dem Bilde etwas Verhaltenes, ein undefinierbarer Zwang, der die Persönlichkeit nicht zum vollen Durchbruch kommen lässt. Selbstverständlich hatte die Aufgabe ihren Anteil. Der Künstler wollte eine ganz bewusste, definitive Form, an der ernsthafte Gegner nichts zu mäkeln fänden. Er überwachte sich in allen Regungen und erlaubte sich keinen der unvorgesehenen Einfälle, die der Monumentalität durch Förderung des Details Abbruch tun konnten. Sicher gelang ihm, was er wollte. Wer die Olympia je gesehen hat, wird sie nie vergessen. Die Gebundenheit der Masse, die Stärke der ungeheuren Linie und die Wucht des Kontrastes schalten alles aus, was in der Salle Caillebotte neben ihr hängt. Aber eine Repräsentation für Manet und für die moderne Malerei ist sie nicht. Dafür fehlt ihr der letzte Hauch des Selbstverständlichen, das ganz allein auf den Instinkt Gestellte, das Manet zum Siege geführt hat; dafür ist sie, freilich auf der Höhe einer ausserordentlichen Kultur, zu primitiv. Spötter werden sagen, dass das Vermisste das Skizzenhafte sei, und ich kann nicht leugnen, dass gewisse Skizzen Manets das enthalten, was man trotz der Kostbarkeit der Olympia an ihr nicht ganz ohne Bedauern entbehrt. Es ist das Fliessende des Déjeuner sur l'herbe, noch mehr die Unmittelbarkeit, mit der z. B. das hier wiedergegebene unvergleichliche Porträt der Mlle. R. Mauri geschaffen wurde, eine Erfindung, die zwischen dem Maler und seiner Malerei kein Medium mehr duldet und die erst dem späteren Manet möglich wurde. In der Olympia drängt die Strenge der Zeichnung das Atmosphärische zurück. Die Beschränkung auf den knappen Ausdruck beschränkt

den Kosmos, mit dem man bei Manet zu rechnen gewohnt ist. Manet würde, wenn er nichts wie die Olympia gemacht hätte, ein schönes Werk, ein eminent kultiviertes Gemälde, keinen Aufschluss für die Zukunft gegeben haben. Man wird vergeblich in der Folgezeit nach gleich monumentalen Zeugnissen suchen; Manets eigene Gabe aber kommt nachher in ungleich reinerer Form zum Vorschein.

Im August 1865 realisierte Manet endlich den langgenährten Wunsch, das Land seiner Träume kennen zu lernen. Die Ausbeute war verhältnismässig gering und bezog sich mehr auf die Natur als die Kunst Spaniens. Wohl zeigen die Bilder der Stierkämpfe, das unmittelbare Produkt dieser Reise, grosse Aehnlichkeit mit Goyas Behandlung des gleichen Themas, aber diese Beziehung besass Manet schon vorher, seine ganze Kraft fusst auf der rapiden Schilderung von Massenbewegungen wie sie zumal in dem Zirkusbild bei Durand Ruel gelang. Der Unterschied zwischen diesem „Combat de taureaux" und der „Musique aux Tuileries" liegt mehr im Motiv als in der Kunst, wennschon der Fortschritt in der Beweglichkeit der Behandlung deutlich ist. Ein herrliches Motiv brachte Manet in dem „Matador saluant" mit, von einer eklatanten Schönheit des Farbigen und unverwüstlicher Vitalität. Unter dem blitzenden Weiss der Wadenstrümpfe tanzen die Sehnen. Dieser Matador und der „Fifre", der 1866 vom Salon refüsiert wurde, sind die letzten Glieder der Reihe, die mit dem Chanteur espagnol begonnen wurde. In der starken Harmonie von Rot, Schwarz und Gelb auf gelbgrauem Grund, aus der der Fifre gebaut ist, wirkt dieselbe Derbheit der Farbenfreude, an der man sich in der Lola de Valence ergötzt. Es ist eigentümlich, dass diese Bilder in mancher Hinsicht hinter der Olympia und dem Déjeuner sur l'herbe zurückstehen. Man hat das Gefühl, dass Manet während der ersten zehn Jahre an der Einzelperson nicht genug hatte, um die Fülle der Impulse zu entladen, dass er einer grösseren Komposition bedurfte, um sich auszudehnen. Dagegen fehlt den Menschen in den Gruppenbildern natürlich die unbändige Leibhaftigkeit der Einzelgestalten. Diese ist um so grösser, je geringer der Aufwand an materiellen Farben war. Eine unheimliche Gewalt packt den Beschauer vor dem monumentalen „Fumeur"[1]) oder dem finsteren „Acteur tragique"[2]) und noch mehr vor dem Emile Zola,[3]) dem glänzendsten Bildnis der sechziger Jahre. Die Gewalt geht weit über die Pracht der Farben der spanischen Kostümbilder hinaus, sie lässt die glänzende Reihe vom Chanteur bis zum Fifre fast wie eine unwesentliche Aufbietung erscheinen. Mit drei Farben wird das Bildnis Zolas bestritten; dem Pechschwarz des Rockes, dem Grau der Hose, das sich im Hintergrund zu unerschöpflichen Untertönen erweitert, und der Fleischfarbe. Dass hier nicht wie bei den meisten anderen Porträts ein neutraler Hintergrund, sondern das reich bewegte Interieur genommen

[1]) [illegible] Jetzt bei W. Whitney, New York.

[2]) Refüsiert im Salon 1866. Jetzt bei G. Vanderbilt, New York.

[3]) Salon 1868. Bei Mme. Zola, Paris.

wurde, ist für das Bild von nicht geringer Bedeutung.[1]) Die Pracht der Erscheinung übersteigt alle Vorstellungen. Man hat den Eindruck, als habe Manet mit einem Ruck alle verhüllenden Schleier von dem Dargestellten weggerissen, so dass er klarer, deutlicher vor uns steht, als ihn die Wirklichkeit sehen liess. Kein literarisch deutbarer Symbolismus spricht dabei mit, keine grosse Pose. Aber eine penetrante, haarscharf auf das Wesentliche gerichtete Erfassung des Lebens. Obwohl ich Zola fast dreissig Jahre später kennen lernte, schien mir das Porträt noch verblüffend ähnlich.

Diese absolute Klarheit der Erscheinung unterscheidet Manet am stärksten von der spanischen Bildnismalerei. Man kann sich Velasquez nicht ohne die Hülle denken, aus der seine Gestalten allmählich hervorkommen. Sie werden sozusagen vor unseren Augen für jeden Betrachter aufs neue, und dieser Prozess flösst uns das Vertrauen auf ihre Wahrhaftigkeit ein. Manets Figuren wirken daneben vergleichsweise wie aus der Pistole geschossen, und bei ihnen ist das Fortreissende die Kühnheit, mit der sie in Existenz treten. Zu dieser Kühnheit wurde Manet mehr von Hals als von Velasquez getrieben, ohne dass deshalb dessen Wirksamkeit geringer gewesen wäre, denn bis zur vollkommenen Entwicklung Manets überwog der Einfluss Spaniens alle anderen. Man könnte Manet das Kind einer Ehe nennen, in der Hals der Vater, Velasquez die Mutter war, und wie alle genialen Kinder verdankte er der Mutter das beste. Der Unterschied beider Tendenzen ist bei einem der bedeutendsten Bilder aus der zweiten Hälfte der sechziger Jahre, der ,,Exécution de l'Empereur Maximilien", treffend bemerkbar. Paris besitzt sowohl die Skizze (gegenwärtig bei Vollard) wie das endgültige Gemälde (bei Denis Cochin). Beide sind hier abgebildet. In der ersten wirkt das, was man etwa vornehmlich Frans Hals zuschreiben könnte, im zweiten der denkbar geläuterste Einfluss des Velasquez. Die Skizze aus dem Jahre 1867 gibt die Erfindung der Situation mit dem Ungestüm im Augenblick der Erfindung; die Reihe der Verurteilten und die Reihe der feuernden Soldaten, beide eng beieinander, in unmittelbarer Nähe, mit grösster Sachlichkeit gesehen. Es ist, als habe Manet mit dem Zusammenpressen der Szene auf einen sehr engen Raum, den der Mangel des Horizontes noch mehr einschränkt, die Psychologie der Verurteilten in ihrer letzten Minute wiedergeben wollen. Die düsteren, dunkelbraunen und blauen Farben vergrössern den Ernst der Situation. Im Gemälde dagegen schliesst den Richtplatz eine niedrige Mauer ab, von der ein paar Köpfe von Eingeborenen zusehen, und jenseits dehnt sich in voller Ruhe die Landschaft. Die Farben unterstreichen diese Erweiterung des Gesichtsfeldes. Die Basis ist

[1]) Wie Duret bestätigt, ersetzte Manet den ursprünglich neutralen Hintergrund der Lola de Valence später durch die graubraune Doppel-Kulisse, deren grosse Umrisse dem Bild von grösstem Vorteil geworden sind, auch wenn der Blick in den Zuschauerraum entbehrt werden könnte.



L'Exécution de l'Empereur Maximilien, 1868–69
(305 : 252 cm, Sammlung Denis Cochin, Paris).

grau, am reinsten und lichtesten in dem Anzug des Kaisers. Das Weiss, das in der Skizze fast ganz fehlt, kommt als Gürtel auf den schwarzen Uniformen der Soldaten zur wohltätigen Einteilung der Massen. Die grüne Landschaft und der blaue Himmel vervollständigen die klare Harmonie. Das merkwürdigste Stück sind die Zuschauer auf der Mauer, weil sie nicht im mindesten beitragen, die Szene zu banalisieren. Jeder Darsteller geringerer Kunst hätte sie zur Erhöhung der Dramatik benutzt und damit unzweifelhaft das Gemälde dem niederen Genre überliefert. Hier wirken die Köpfe wie ein wunderbares Ornament, mit dem der Pinsel spielend die Mauer belebte, und gleichzeitig schädigen sie nicht nur nicht die Charakterisierung, sondern geben mit der typischen Indifferenz der Gesichter der Szene den echten Lokalton. So wurde ein Historienbild neuen Genres modelt. Bekanntlich machte es seinerzeit tatsächlich als solches in Amerika



L'Exécution de l'Empereur Maximilien, Skizze 1867
(260 : 196 cm, bei Vollard, Paris).

Furore.[1]) Dem Kunstfreund wird die Episode, die es darstellt, nicht wichtiger erscheinen, als der historische Akt auf der Uebergabe von Breda, trotzdem hier wie dort der geschichtliche Hergang im Zentrum des Bildes steht.

Noch einmal kam Manet dem Haarlemer Meister näher, als er 1872 zum zweiten Male Holland besuchte. Das Resultat wurde „le bon Bock", der behäbige Trinker, 1873 im Salon ausgestellt. Was Manet mit keinem der vorangegangenen Werke gelungen war, die Eroberung der Menge, erreichte er mit diesem jovialen Bildnis seines Freundes, des Kupferstechers Belot. Selbst die erklärtesten Gegner erstaunten vor der unvergleichlichen Wiedergeburt der Natur. Das Publikum war durch Courbet allmählich auf diese Art von Charakterisierung vorbereitet worden, und während es den Verbannten vergass, brachte es dem Nachfolger den Lorbeer. Der Freund der Kunst Manets vermisst in dem Bild bei aller Würdigung der Einzelheiten, besonders

[1]) Edmond Bazire hat in seinem Buch über Manet (Paris, Quantin 1884) als kurioses Dokument eine der Affichen abgebildet, mit der die Exhibition in New York angezeigt wurde

der Hand mit der Pfeife, das Eigene der Gestaltung des Meisters, seinen distinguierten Geschmack. Es ist prätentiöser, fast möchte man sagen, zudringlicher als der Desboutins, der auch noch die Spuren holländischer Inspirationen trägt,[1]) und erreicht nicht in gleichem Masse das Abgerundete der Gestaltung. Die Meisterlichkeit, mit der das gerötete Gesicht geschaffen ist, hat nicht das Mühelose der typischen Werke und konkurriert — nicht ganz erfolgreich — mit Courbet. Der Kompromiss — wenn davon die Rede sein kann — blieb übrigens ohne Folgen, denn nunmehr begann Manet die Serie von Werken, die, vor aller Popularität gefeit, ihn zum Gipfel führen sollten. Unter diesen ist es unmöglich, zu entscheiden, welcher Gattung der Vorzug gebührt. Keine Gattung von Bildern, die nach der Natur gemacht werden können — und nur solche hat Manet bis auf ganz vereinzelte Ausnahmen gemalt — blieb ihm verschlossen. Er malte alles, und es gehört ganz unbedingt zu seiner Charakteristik, dass ihm alles gelang. Wie jeder grosse Künstler, war er nicht Diener des Objekts, sondern gewann aus jedem Motiv eine Bereicherung des eigenen Wesens. Dies vorausgeschickt, möchte ich es mehr einen Zufall nennen, dass in der nun beginnenden reifsten Zeit die im Freien gewonnenen Motive überwiegen. Die Einschränkung ist um so mehr berechtigt, als noch 1869 der „Balcon" und das herrliche „Déjeuner à l'atelier", die Krönung der spanisch anmutenden Bilder, 1870 die Eva Gonzalès und „Le Repos", die schönsten Frauenbildnisse, entstanden waren, denen die unübersehbare Reihe der kleinen Porträts folgt, die abseits von den gefeierten grossen Gemälden für den Reichtum des Meisters zeugten. Aber wenn es Zufall war, dass Manet sich in der Folge den im Freien gefundenen Motiven zuwandte, wir haben Grund, den Zufall Glück zu nennen. Denn ihm verdanken wir Manets entscheidendste Werke. Er ist sicher von dieser Wendung nicht annähernd so abhängig wie die Monet, Pissarro, Sisley u. s. w. Dass er weniger Landschafter als sie war, deutet den grösseren Umfang seines Genius an. Wohl aber lag es in der Organisation desselben Genius begründet, dass er, wenn einmal auf das Studium der Landschaft gerichtet, daraus einen durch nichts zu ersetzenden Segen gewinnen musste, eine Steigerung seiner Mittel, die nicht nur den Landschaften, sondern dem ganzen folgenden Werke des Künstlers Nutzen bringen musste. Die Einsicht, alle Dinge von der rationellen Seite zu nehmen, trieb ihn, die Landschaft nicht im Atelier, sondern im Freien zu malen. Duret berichtet, dass Manet von Anfang an Pleinairist war. Aber das will nicht viel sagen. Auch die Fontainebleauer hatten im Freien gemalt, auch Corot und Courbet, und waren trotzdem ganz anders, erzielten nicht den relativen Vorteil, den Manet aus der Deplazierung seiner Staffelei vom Atelier ins Freie davon trug, weil sie immer noch hier wie dort innerhalb desselben Kreises von Impulsen blieben. Manet

[1]) Bekannt unter dem Titel „L'Artiste", aus 1875. Sammlung Pellerin, Paris.



Le Balcon, 1869 (Musée du Luxembourg, Paris).





Le bon Bock, 1873 (83 : 94 cm, Sammlung Faure, Paris).

war gewissermassen zentrifugaler veranlagt. Ein mächtigeres Zentrum erlaubte ihm die grössere Peripherie. Sein Genius zog mehr aus der Natur als seine Vorgänger, die vergleichsweise die Natur aus der Kunst gewannen. Je mehr Natur sich ihm bot, desto glänzender vollendete sich sein Organ, fast ohne eigene Zutat, dem Prisma vergleichbar, das die Farben um so reiner zurückwirft, je stärkere Strahlen es treffen. Die ganz und gar nicht naturalistische Anlage seines Genius vertiefte diesen Prozess. Ob er der Natur näher kam, ist schwer zu entscheiden. Ich wüsste nicht, ob in der Nana mehr Natur steckt als in dem Zola. Wohl aber näherte er sich mehr der eigenen Natur, löste im Spiel mit den differenzierten Elementen der Atmosphäre seine zartesten Gaben aus. Er gewann die Lichtung, der er von Anfang an zustrebte — eine Lichtung in den Mitteln; dass sie zu hellen Bildern führte, steht in zweiter Linie.

Für Courbet war der Mensch in der Landschaft eine Klippe gewesen. Die Wörtlichkeit seiner Beziehungen zu den Alten erlaubte ihm nicht die Konsequenz

der eigenen unabhängigen Bahn, sobald er sich dem Menschen gegenüber sah, und inmitten des Furors seiner Eingebungen hielt er inne, um sich auf das teuerste Objekt der Alten zu besinnen. Manet hatte schon zu Zeiten des „Déjeuner sur l'herbe" in der Kombination der Landschaft mit der Figur ein glückliches Medium erkannt. Er liess es eine lange Reihe von Jahren so gut wie unberührt. Kurz nach der „Exécution de l'Empereur Maximilien", in der die Landschaft wie im „Déjeuner sur l'herbe" nach dem Muster der Alten mehr als die Begleitung des eigentlichen Textes, nicht als vollkommen koordiniert erscheint, brachte er das Problem in einer ganz veränderten Gestalt wieder zum Vorschein. Er hat von da an nicht mehr geruht, bis das ideale Gleichgewicht beider Faktoren gefunden war. Am Beginn dieser Entwicklung findet sich die kleine Plage de Boulogne-sur-Mer, von 1869, der Sammlung Faure. Das Bild ist einzig. Es charakterisiert eine Saite Manets, die in allen Werken mitklingt, ohne dass man sich darüber klar wird, weil sie in der Grösse des Genies nicht wesentlich erscheint: seinen Lyrismus. Am gelben Strand des ruhigen Meeres bewegt sich eine Menge dunkler, winziger Gestalten. Das Rätselhafte daran ist die Bewegung; um so rätselhafter, als die ruhige Lässigkeit des Spiels am Strande gegeben ist. Wir sehen keine Gesten, die den Bewegungsmechanismus fördern könnten, nur Striche und Punkte; so wie uns ein Badestrand erscheint, wenn wir von weitem daran vorbeifahren. Nur pflegen dann die Menschen punkthafter, lebloser auszusehen. Das Spielerische der dunkeln Persönchen, wie sich Gruppen lösen und zusammenziehen, sich dieser mit dem Strand zu vereinen scheint, jener sich in steiler Gradheit davon abhebt, ist gegeben. Impressionismus, aber nicht von der Art, die Monets spätere Atmosphärenkunst grossmachte, mehr von der Art der Figürchen in den Landschaften Corots, nicht analytisch, sondern synthetisch, von einer Kindlichkeit, die sich nicht vor dem Primitiven fürchtet und doch ganz natürlich erscheint. Die Koloristik hat ihren gewichtigen Anteil. Der Strand ist aus reichem Gelb, die Summe der Figuren gibt ein reines Grau. Dazu steht sehr apart das grünliche blaue Meer und der graublaue Himmel. Ausser dieser Einteilung gibt die Variation in der Dichtigkeit den Rhythmus. Das Material des Himmels ist noch sehr fest, ohne jede Bewegung des Pinsels gemacht, ganz Kontrastfläche. Das Meer vermittelt, und das Gelb des Strandes besteht aus raffiniertester Abtönung. Ganz so haben auch die Figuren verschiedene Grade von Konturenschärfe. Die fast unförmliche Frau, die von hinten gezeigt wird, hebt sich schwarz vom Horizont ab. Dagegen löst die zarteste Arabeske des Pinsels die Frauengruppe rechts in gelb, weiss und grau aus dem Gelb des Strandes heraus. Dies Spiel wiederholt sich in allen möglichen Graden; dasselbe Spiel, das in anderer Art den Reiz der „Olympia" und des „Déjeuner sur l'herbe" entscheidet, wo sich auch innerhalb starker Kontraste, Farbe und Strich in reichen Variationen auflösen.



La Plage de Boulogne-sur-Mer, 1869 (65,5 : 32 cm, Sammlung Faure, Paris)

Grosse Künstler gewinnen aus allen Zwischenstufen ihrer Entwicklung bleibende Vorteile. Sieht man nur die letzte Konsequenz Manets, so werden Bilder wie diese Plage nur als belanglose Stationen gelten. Solche doktrinäre, nur auf die Tendenz der Entwicklung gerichtete Art der Betrachtung vergisst, dass es im Lebenswerke grosser Künstler so zugeht wie in dieser Plage, wo sich neben den entscheidenden Kontrasten köstliche Improvisationen ganz entgegengesetzter Art finden. Der verheissungsvolle Blick in die Zukunft Manets hält uns nicht ab, die wunderbare Körnigkeit seiner Gestaltung auf der Scheide zweier Strömungen seiner Bahn auszukosten. So herrliche Dinge er nachher gab, das Prickelnde der jungen Frucht hat ihre eigene Süsse.

Mit den bisher betrachteten Werken zumal übte Manet den Einfluss auf seinen Kreis aus. In der „Plage de Boulogne“ steckt die Basis der Degasschen Palette und das, was Monet und die enger zu ihm gehörenden Künstler von Manet zu dem Erbe Corots hinzutaten. In dem gleichzeitigen blauschwarzen Hafenbild von Boulogne der Sammlung Camondo findet man das Robuste der früheren dunklen Landschaften Cézannes — am deutlichsten in dem Bilde bei Pellerin. Was Renoir dem frühen Manet verdankte, zeigen die „Lise“ und ähnliche Bilder. Von nun an verändert sich das Verhältnis Manets zu diesen Künstlern. Sprach sich schon in allen ihren Werken von Anfang an neben dem Einfluss ein ganz persönlicher Geist aus, der jede Möglichkeit, in ihnen nur Aeusserungen von Epigonen zu sehen, ausschloss, immerhin blieb neben den Schatten Courbets und Corots die Wirkung Manets auf die ganze Gruppe unübersehbar. Aus der tapferen Gefolgschaft werden jetzt selbständige Individualitäten, deren kühne Umrisse immer deutlicher hervortreten. Doch bleiben sich alle, so konsequent jeder seinen Weg verfolgt,

in gewissen Teilen ihres Wesens einander nahe. Jeder trägt sein eigenes Stück zum Sieg eines gemeinsamen Ideales bei, das sich jetzt viel deutlicher erkennen lässt als vorher. Manet erscheint während dieser Epoche nicht als Vorgänger der anderen, sondern gleichbeteiligt. Seine Rolle beschränkt sich nicht mehr auf das Geben, er empfängt auch von den anderen, zumal von Monet, der am längsten von allen von ihm abhängig blieb. Es ist ein weiter Genuss, diese grossen Gestalten als Kameraden zu sehen und zu verfolgen, wie sie zusammen eine neue Tradition errichten.

Das auf der Hand liegende Merkmal der späteren Periode Manets ist die Helligkeit. Paul Mantz sah darin die Rückkehr zur „loyalen" Methode der grossen Tradition und nannte Manets hellen Ton „vénérable."[1]) So vereinzelt noch damals ein solcher Ausspruch war — es war gelegentlich der Ausstellung in der Ecole des Beaux-Arts im Jahre 1884 —, er enthielt den wesentlichen Grund der langsam steigenden Popularität des Meisters. Die unverhüllte Form Manets entsprach der Logik der ganzen französischen Geistesart und ihrem Temperament; sie rührte an tiefere Wesen des Volkes als Courbet, den Mantz und viele andere aus demselben Grunde nachgerade als antinational empfanden und ablehnten. „Argenteuil", das Hauptwerk des Jahres 1874, brachte, nicht zum erstenmal, wohl aber in der denkbar repräsentativsten Form, den hellen Manet zum Ausdruck. Er schildert ein Paar als „Canotiers" auf der Seine. Die Figuren in Lebensgrösse heben sich, von starker Sonne bestrahlt, von dem Wasser ab. In den leuchtenden Wellen scheint alles absorbiert, was Himmel und Wasser durch glückliche Spiegelungen an intensestem Blau hervorbringen. Bei van Cutsen in Brüssel glaubte man, wenn man nach der langen Reihe der anderen Bilder der Sammlung vor das Gemälde trat, von der Dunkelheit in das Licht zu blicken und konnte sich in dieser Umgebung, bei aller Achtung vor den Fantin Latour der Galerie, leicht die Empfindungen rekonstruieren, die das Bild im Salon von 1875 erregt hatte. Nicht nur, dass sich die Stürme von Entrüstung wiederholten, die Manets erste Bilder hervorgerufen hatten, scheint begreiflich, auch dass die Freunde des Künstlers im „Argenteuil" das endgültige Werk einer neuen Phase Manets sahen, die ihre wesentliche Bedeutung in der Schilderung des Lichtes und der Ausbildung einer reinen Palette finden würde.

Nachdem uns Lebenden die Evolution der modernen Malerei nach diesen Gesichtspunkten in allen Nuancen vertraut geworden ist, erkennen wir ohne Mühe, dass sich Manets Bedeutung mit der Konstatierung seiner Rolle in dieser Geschichte nicht erschöpft. Das engere Schulprinzip der Impressionisten war nur nebenbei von dem Meister der „Olympia" geweckt worden und hatte schon zur Zeit des „Argenteuil" in den Freunden Manets gesicherte Auslegung gefunden. Monet sollte das, was die Neuentdeckung des Lichtes für die Landschaft bedeutete, sicherer

[1]) In „Le Temps" vom 16. Januar 1884.

feststellen als sein grösserer Freund. Die Helligkeit der Bilder Manets war nicht Zweck, sondern Folge. Er wurde nicht heller, sondern durchsichtiger, und die erhöhte Durchsichtigkeit diente nicht dem Landschaftlichen oder der Darstellung des Lichtes, sondern den Zielen seiner eigenen Welt. Der treibende Grund war ein aufs höchste gesteigerter Idealismus, der sich von allem Materialismus zu befreien trachtet und die Gabe in immer höheren Reihen der Entwicklung zur Geltung bringt. Was seine Jugend mit dem Aufwand starker Effekte erreicht hatte, gelang ihm jetzt mit ganz geläuterten Elementen. Es ist dieselbe glückliche Folge, die wir bei Delacroix vom „Massacre de Chios" bis zu den Perlen der reifsten Zeit beobachten. Diese erschöpft sich nicht mit der Reinigung der Palette. Die höchst organische Systematik Monets ist leichter zu fassen, weil sie sich im wesentlichen auf die Koloristik beschränkt und die anderen Faktoren der Wirkung von diesem Zentrum abhängig macht, aber sie lässt auch schneller die Grenzen des Menschen sehen. Mit ihr verglichen ermangelte Manets Fortschritt der Konsequenz. Ungefähr gleichzeitig mit „Argenteuil" entstanden Werke wie der „Desboutins", die noch so gut wie nichts von der modernen Palette verraten. Noch auffallendererweise gilt dasselbe von manchen auf dem Wasser spielenden Szenen, wie den „Pêcheurs en Mer" oder „Travailleurs de la Mer" desselben Jahres 1874, denen die Aehnlichkeit des Stoffgebiets eine ähnliche Behandlung nahe zu legen schien. Aber was uns als Inkonsequenz in einem Teil der Mittel Manets erscheinen könnte, ist in Wirklichkeit nur die Folge einer höheren Konsequenz, die der Entwicklung seiner ganzen Kunst zugrunde liegt. Schon wenn wir, statt nach dem Ausbau der Palette, nach dem der Komposition Manets suchen, tritt der Faden deutlich hervor. Wir begreifen, dass die ausserordentlich komplexe Komposition der „Pêcheurs en Mer", dieser Aufbau reicher Terrassen, einer neutralen Palette bedurfte, während die grossen Flächen des „Argenteuil" sich besser dem Spiel der sonnigen Farben darboten. Mehr als Manets Verhältnis zu den physikalischen Problemen ist seine Kombination des Landschaftlichen mit der Figur, von der wir bei der Betrachtung dieser Periode ausgingen, der greifbare Träger der Evolution. Und so brutal eine Unterscheidung auf Grund solcher stofflichen Fragen im ersten Augenblick erscheint, tatsächlich erschliesst sie, wenn in der rechten Weise verstanden, den Blick in entscheidende Differenzen der beiden Werte. Im Prinzip ist natürlich die Kunst Monets so gut Komposition wie die Manets, und die Verschiedenheit der Gestaltung könnte sich also auf einen Gattungsunterschied beschränken. Nicht, weil ein Künstler nur Landschaften, ein anderer Landschaften mit Menschen malt, ist der eine grösser als der andere. Verlässt man aber diese abstrakte Deduktion, die mit Prinzipien, nicht mit Persönlichkeiten rechnet, und setzt die Namen der beiden Freunde ein, so verlieren die Begriffe Landschaft und Figur ihre stoffliche Bedeutung und werden zu künstlerischen Formeln. Dann ist Manet die grössere Potenz, weil aus seiner Komposition eine Summe von Impulsen hervorgeht, von der sich in

der Komposition Monets nur ein Teil findet. Die Summe Manets enthält analytisch und synthetisch wirkende Kräfte, die sich ausgleichen. Monet lässt mehr analytische Kräfte sehen, die durch ihre gleiche Richtung den Eindruck erzielen und, grob gesprochen, eine engere Spezies der Anschauung ergeben. Manet ist die Möglichkeit reicherer Variationen. Es folgt daraus ein doppelter Begriff von Universalismus. Sicher ist Monet universell, insofern er seine Eigenheit innerhalb einer durchaus gemeingültigen Anschauung zum Vorschein bringt. Der Universalismus Manets ist vielleicht nicht umfassender, aber wird mit der Dramatik eines phänomenalen Einzelfalls geäussert, weil sein Träger ungeahnte Folgerungen aus der gegebenen Gesetzmässigkeit gewinnt.

Es ist die Bewegung eines grossen Herzens, das sich in seinem weltumfassenden Gefühle nie genug tut und dessen Kraft immer noch übrig bleibt, auch wenn es uns gelingt, seine Formen bis aufs kleinste zu zerlegen. Dieser Elan vollbringt die neue Synthese. Er treibt uns, uns immer wieder mit den Formen, die er zum Vorschein brachte, zu beschäftigen, ebenso sehr um sie, als um den Umfang des Triebes kennen zu lernen.

Der Schritt von dem „Argenteuil“ bis zum Hauptbild der Spätzeit „Chez le Père Lathuille“, vom Jahre 1879, scheint geringer als die Entfernung zwischen der Olympia und Argenteuil. van Cutsen besass auch „Chez le Père Lathuille“.[1]) Wenn man von dem einen Bilde zu dem anderen trat, konnte man sich nicht vor der Steigerung des Ausdrucks verschliessen. Wiederum glaubte man in dem neueren Werk eine Art primitiver Gestaltung des älteren überwunden zu finden, wiederum das Niveau der Darstellung gehoben und den Begriff des Farbigen bereichert. Man erkennt, dass die Homogenität der Bilder mindestens ebenso sehr durch die Ausbildung des Strichs als durch die Verfeinerung der Koloristik gewinnt. „Il n'y a qu'une chose vraie“, sagte Manet mal in seiner nonchalanten Art, „Faire du premier coup ce qu'on voit. Quand ça y est, ça y est. Quand ça n'y est pas, on recommence. Tout le reste est de la blague.“ Seine Skizzen scheinen wie die Delacroix' von allen Seiten gleichzeitig angefangen. Vergleicht man die Werke der reifsten Zeit mit den früheren, so glaubt man in diesen immer noch ein Kompilieren der Details zu spüren, während später das ganze Bild ohne Absetzen des Pinsels entsteht. Der Fortschritt in der Anschauung kommt am deutlichsten in den Umrissen der Figuren zum Vorschein. Die scharfe Konturierung gibt noch der Olympia einen verhältnismässig akademischen Charakter. Man hat nicht den störenden Eindruck der Disharmonien Courbets, die Anlage der Olympia erlaubt die Schärfe der Zeichnung. Nur finden wir die ganze Art der Anlage neben der Anschauung in Manets späteren Freilichtbildern konstruiert. Wir betrachten, aber nehmen nicht teil. Wir staunen über den ausserordentlichen Geschmack,

[1]) Seit kurzem sind beide Werke im Museum von Tournai.



Le Port de Bordeaux, 1871 (99 : 60 cm. Sammlung R. v. Mendelssohn, Berlin).

über die Reinheit einer vollendeten Form. Aber zwischen dem Staunen und unserem Innersten bleibt eine Entfernung. Wir bewundern mit den Organen unserer Bildung und haben das Bewusstsein, zu bewundern. Wir möchten vielleicht unserer Bewunderung dieselbe präzise Form geben, die wir in den Umrissen des Bildes bemerken. Unser Gefühl vor der Szene bei dem „Père Lathuille“ ist ganz anderer Art. Wenn wir dem einzelnen folgen, bemerken wir hier ein viel lockereres Gefüge. Der Umriss als solcher besteht überhaupt nicht, wir könnten dabei sogar zu der Folgerung gelangen, es überhaupt mit keiner Form zu tun zu haben. Und sicher ist das Formale hier von dem Formalen dort, nicht gradweise, sondern generell verschieden. Was vor allem wirkt, ist das Leben der Erscheinung. Wir sehen nicht zwei Menschen in einer bestimmten Pose, sondern finden sie mit tausend anderen Dingen ihrer natürlichen Umgebung verbunden, mit dem Boden, dem Tisch und den Bäumen, mit dem Kellner im Hintergrund und der Mauer des Hauses; wir sehen sie mit diesen Dingen in einem Licht, in einer Luft zusammen, und alles dies wird uns gesammelt in einem Blick überliefert, so dass wir in eine Existenz, nicht in ein Bild zu schauen glauben. Diese Existenz aber ist der Wirklichkeit entrückt. Wir sehen sie aus Teilen hervorgehen, die sich in der Natur nicht finden. Es sind Farben, Flecken, Striche, die zusammen einen Rhythmus von Massen ergeben. Das immer tiefere Eindringen in die Organisation dieses Rhythmus erschliesst uns das Bewusstsein von der Form des Werkes. Bei der Olympia werden wir zuerst von der Form getroffen, dann von dem Leben. Die Form ruft unbestimmte Erinnerungen an Goya, Tizian und andere Meister in uns wach, ist sofort glaubhaft, weil wir an diese Werke glauben. Erst nachher überzeugen wir uns von der natürlichen Wahrscheinlichkeit des Dargestellten. In dem Gartenbild wirkt zuerst das Leben. Wir glauben daran, bevor wir wissen, dass es Kunst ist. Das Formale erwächst aus scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten wie in der Natur und überzeugt deshalb nicht nur unseren Verstand, unsere Bildung, sondern unseren unbewussten Instinkt. Dass die Quellen dieses Instinktes selbstverständlich in der Kunsterfahrung des Betrachters liegen, ändert an der Tatsache nichts. Unser Gefühl bleibt also nicht wie bei der Olympia sozusagen vor dem Bilde, sondern nimmt mit darin Platz. Wenn uns vorher nicht ganz der Eindruck verliess, mit einer schönen Statue zusammen zu sein, fühlen wir uns jetzt bei Menschen, und dieses Gefühl ist von solchem Umfang, dass uns die Bezeichnung „schön“ dafür wie willkürliche Detaillierung dünkt. Die Wohltat scheint nicht nur ästhetischer Art, sie kommt viel dringenderen Bedürfnissen entgegen.

Die Reihe von „Argenteuil“ zu „Chez le Père Lathuille“, also von der Mitte bis zum Ende der siebziger Jahre, zeigt Manet auf dem Gipfel seiner Kunst. Die reichsten Werke dieser Zeit, wie die „Nana“, „Au Café“ und die Serre-Bilder sind bezeichnenderweise nicht im Freien gemalt und verdanken vielleicht diesem Umstand den endgültigen Grad von Schönheit. Denn Manet malte sie im Besitz aller

Erfahrungen der Plein-air-Malerei und gab ihnen mit der abgerundeten Fülle die äusserste Durchgeistigung. Die Skala der hellblauen Töne in der „Nana“ hatte er im Freien gewonnen: die Sonne hatte ihm die Möglichkeit solcher lichthaften Gestalten erschlossen. Die Realisierung zeigt eine diese Naturanschauung noch verfeinernde Form. Das Leben, das uns ganz unmittelbar in den Pleinairbildern umfängt, scheint hier auf zauberische Art kristallisiert und strahlt vervielfacht aus geschliffenen Flächen wieder. In dem „Café-Interieur“[1]) ist diese Beherrschung der Form bei äusserster Mannigfaltigkeit der Details, der Eindruck des Transponierten in eine höhere Sphäre bei aller Naturwahrheit auf einen denkbar willkürlichen Gegenstand verwendet. Das halsbrecherische Problem der schiefen Perspektive mit der Glasscheibe im Hintergrund ist mit so spielender Virtuosität gelöst, dass das Experimentelle kaum bemerkt wird. Das Schwimmende der Atmosphäre, das zumal von dem Tisch mit den Gläsern — das glorreichste Stück Malerei — auszugehen scheint, paart sich in den Gesichtern mit einer Kraft des Ausdrucks, die an monumentale Gestalten von Cézanne erinnert.

Es versteht sich von selbst, dass diese höchst komplexen Schöpfungen nicht die Eigenschaften der Naturstudien Manets aufweisen und dass ihnen die Unmittelbarkeit fehlt, die den Betrachter z. B. in den sonnigen Strassenbildern derselben Zeit fortreisst. Diese Differenz der Empfindungen wird, scheint mir, lediglich durch die Verschiedenheit der Gattungen bestimmt, durch den ganz verschiedenen Umfang der Reize, nicht durch eine Höhendifferenz der Werte. Wohl verrät das Café-Interieur, wohin die stupende Geschicklichkeit Manets einen weniger stolzen Künstler hätte treiben können. Man ahnt, dass der Ausgleich zwischen dem natürlichen Temperament des Impressionisten und dem nachgehenden Instinkt des Liebhabers seltener Sensationen durch ein Haar gestört werden könnte. Aber wenn das Werk auf einer Messerschneide balanziert und deshalb vielleicht weniger erzieherisch wirkt als andere, seine Art ist für das Bild, das wir uns von Manet zu machen haben, ebenso unentbehrlich, wie das Virtuose gewisser später Gemälde Delacroix’ für diesen. Ich möchte darin eine sublime Ueberhebung des Menschen über seine Kunst sehen, eine tändelnde Kraftprobe verwegenster Art, die mit Wollust das Banale streift, um desto sicherer den Unterschied von den Seiltänzern des Metiers erkennen zu lassen. Das Virtuose solcher Zeugnisse erscheint als ein letzter Schmuck, nicht als das Wesentliche des Genius und wirkt deshalb als Qualität.

Die Gleichzeitigkeit der Bilder der Rue de Berne, in denen der Gegensatz zu der Art des Café-Interieurs, Manets rapider Impressionismus, verblüffender als je zutage tritt, bestätigt diese Zuversicht. „Dans la Serre“, das Hauptwerk der Berliner National-Galerie aus 1879, wirkt wie ein einziger Pinselstrich. Hier und

[1]) Dieses wie die „Nana“ bei Pellerin. — Hier abgebildet.



Nana, 1875 (116:150 cm, Sammlung Pellerin, Paris).



in dem glorreichen Porträt der Madame Manet im Gewächshaus, auch in vielen anderen Bildern der letzten Zeit, zumal in dem gewaltigen Bildnis des Löwenjägers Pertruiset, bei Durand Ruel, spielt die Palette eine ungleich geringere Rolle als früher. Die Erfindung der einen unteilbaren Welle von Tönen, Strichen, Flächen ist viel bedeutsamer als der Farbenkontrast. Daher geben auch die Pastelle Manets, selbst die aus der reifsten Zeit, nie die ganze Persönlichkeit, gerade weil sie natürlich die Koloristik betonen. In der bekannten „Femme dans un tub" bewundert man gewiss das warme blonde Fleisch auf dem vielfarbigen Grund, im „Café" oder in der merkwürdigen „Femme à la Jarretière", bei Pellerin, den glänzenden Esprit der Zeichnung. Man ist erstaunt, unter Manets Mitteln auch das Instrument zu finden, auf dem Degas seine verführerischen Weisen spielen sollte, und ahnt, wieviel Anregung auch von dieser Seite ausging. Doch erreicht das Pastell nie den ganzen Zauber des Meisters. Er vermochte sich nicht annähernd darin so wie Degas zu erschöpfen. Der Farbe fehlt der Nerv, den Manets Pinsel besass. Zuweilen, wie in dem Porträt der Madame Zola, mit der bedenklichen Taille aus Preussisch Blau, empfindet man den Mangel sogar wie ein künstlerisches Manco und wird von einer gewissen Maniriertheit betroffen. Auch die Blei- und Federzeichnungen, die diesen Eindruck stets vermeiden, erreichen nie den charakteristischen Ausdruck des Meisters, noch weniger die Radierungen und Lithographien. Was man an ihnen mit Recht bewundert, trivialisiert mehr die eigentliche Gabe als dass es sie ergänzt. Manet war zum Malen geboren. Nur als Maler gelang ihm die eigentümliche Verbindung von absoluter Präzision des Notwendigen und unbeschränkter Fülle. In seinen kleinen Aquarellen, wo ein Hauch von Materie die umfassendsten Vorstellungen erschliesst, stecken vielleicht seine grössten Wunder. Bei Faure hing eine kleine Marine „Mer agitée" von 1872. Sie gibt nicht den mächtigen Eindruck des Wassers, den Manet in seinen Oelbildern, zuletzt noch in den blauen Wogen der „Evasion de Rochefort"[1]) festzuhalten wusste. Der Takt, Format und Technik stets dem Darzustellenden anzupassen, war Manets wertvollste Gabe. Das Meer auf dem Blatt bei Faure ist nicht gewaltig, sondern feucht. Durch die Kombination von Pinselstrichen, die flinken Fischen gleich die Fläche beleben und die blauen und grünen Töne mengen — nicht mischen, entsteht das Wässerige, das uns schon durch den Reiz der Materie entzückt, bevor wir wissen, dass es sich um Wasser handelt. Was die Holländer mit ihren Oelbildern erreichten, ein Resultat, das der Manetschen Anschauung von der Rolle der Malerei zu gering dünkte, vollzieht sich hier im Aquarell durch eine weniger bewusste, ganz und gar nicht kunstgewerbliche Wirkung. Mit wenigen sicheren Strichen und einer haarscharf abwägenden Verteilung wird das Meer mit ein paar Schiffen bevölkert und erst dadurch die Raum-Illusion vervollständigt. So schädlich solche Details auf Courbets Marinen wirken, auf

[1]) Ich meine weniger das fertige Bild bei Mme. Hecht in Paris als den bedeutend grösseren Entwurf zu dem Bilde bei Liebermann in Berlin. Aus dem Anfang der Achtziger Jahre.

Manets Bildern sind sie unentbehrlich. Seine aquarellierten Marinen aber würden ohne sie geradezu unverständlich bleiben, so sehr ist hier jeder Strich gespart. Trotzdem entzückt das Spielerische der Gestaltung. Manets Aquarelle kombinieren die Grazie der Guysschen Blätter mit der energischen Naturtreue Jongkinds und zeigen unverkennbar, was ihr Autor auf diesem Felde beiden Künstlern verdankt. Dabei sind sie vielleicht der reinste Ausdruck seiner Eigenheit. Er hat von vielen Gemälden gleichzeitig oder später Aquarelle gemacht, so von dem „Chanteur Espagnol"; vier Jahre darauf das Blatt bei Faure, das die Vorstellung, die das Gemälde beabsichtigte, natürlich ohne die dekorative Seite, unvergleichlich schärfer präzisiert; von der Olympia die winzige Reduktion bei Pellerin, in der die Wirkung der vielen weissen Töne durch die freigelassene Papierfläche erreicht scheint; von der „Maitresse de Baudelaire" von 1861, das Blatt, das heute Heymel besitzt;[1]) von den Porträts der Berthe Morizot viele freie Uebertragungen. Man möchte in all diesen Fällen das Aquarell die Seele, das Oelbild den Körper der Muse Manets nennen.

Noch in der mittleren Zeit verdient oft die leichte Fassung auf dem Papier den Vorzug vor dem Oelgemälde. Die „Dame aux Eventails" aus 1874, bei Ernest Rouart, vor der Wand von Fächern vermeidet nicht ganz die träge Buntheit, die an Alfred Stevens denken lässt, während das Blatt bei Liebermann wie der reinste, flüchtigste Extrakt einer glücklichen Eingebung erscheint. Neben den reifsten Gemälden dagegen verblasst das Aquarell. Man kann die durchlaufene Entwicklung des Malers nicht höher bewerten als mit diesem Hinweis.

Die Reihe der grossen Gemälde wird durch den „Bar aux Folies Bergère" beschlossen. Er repräsentierte 1882 zum letztenmal den Namen des Meisters im Salon, der sich bis in die letzten Jahre mit wenigen Ausnahmen vor Manet verschlossen gehalten hatte. Noch 1878, also vier Jahre vor dem Tode, hatte man ihm genau wie elf Jahre vorher den Platz auf der Weltausstellung verweigert. Hors concours war er erst 1881 geworden, auch nur dank der Neuorganisation der Jury.[2]) Der „Bar" brachte leidlichen Erfolg und war ungefähr das schwächste Bild des Meisters. Seine Kraft war gebrochen. Noch der grossartige „Pertruiset" und die „Evasion" verrieten nichts von der schweren Erkrankung, deren Keime Manet bereits 1879 zu beunruhigen anfingen. Seine starke Energie war damit fertig geworden. Der Bar wirkt in der Sammlung Pellerin, wo er als Pendant zur Nana hängt, wie ein vergeblicher künstlicher Versuch, das Leben zu erwecken. Die Komposition beabsichtigt eine ähnliche Wirkung wie das „Déjeuner à l'atelier". Tritt man bei Pellerin von diesem Wunderwerk der Kraft zu dem Bar, so glaubt man eine flache Folio vor sich zu haben. Die paar gelungenen Details vergrössern noch den Schmerz des Betrachters.

[1]) Clot machte nach dem Blatt für die Mappe der „Insel" eine getreue Reproduktion.

[2]) Duret erzählt ausführlich in seinem bereits zitierten Buch diese Geschichte.



Asperges (Sammlung Liebermann, Berlin).





La Brioche, 1870 (81 : 65 cm, Sammlung Faure, Paris).

Manet litt an partieller Paralyse, die ihm das Gehen immer mehr erschwerte und zuletzt zur erfolglosen Amputation des gelähmten Beines führte. Er half sich, indem er den Gegenstand seiner Bilder dem körperlichen Leiden anpasste und nur noch Dinge malte, die keiner physischen Beweglichkeit bedurften. Half sich so gut, dass man so pietätlos sein könnte, die Krankheit zu segnen, aus deren Qualen so wunderbare Blüten hervorgingen. Er malte keine Menschen im Freien mehr, sondern begnügte sich, im Garten sitzend, eine Bank im Grünen, oder die Fassade des schlichten Landhauses in Rueil aufzunehmen. Beide Gartenbilder aus Rueil sind seit kurzem in deutschem Besitz, das eine gehört der Berliner Nationalgalerie, das andere der Sammlung Behrens in Hamburg. Sie sind mit milder Gelassenheit gemalt, mild in dem kosenden Strich und der ganz lichten, abgeklärten Harmonie der Farben. Kein Hauch ist zu wenig oder zu viel, um die Stille dieser Zurückgezogenheit zu geben. Der Geist Manets ist hier nicht weniger lebendig als in den Bildern, die deutlicher die Erregung ihres Schöpfers sehen lassen, ja diese ganz gestenlose Aussprache wirkt sonderlich ergreifend.

Daneben machte er damals im Zimmer seine schönsten Stilleben. Wir finden in allen Perioden Manets Blumen und Früchte. Die Ecke im „Déjeuner sur l'herbe",

das Blumenbukett auf der „Olympia" sind schöne Stilleben, und man könnte die ganze Olympia so nennen. Aber Manet verschmähte auch nie, ganze Bilder dieser stillen Kunst zu widmen, der Courbet seine besten Gemälde verdankte, und die Entwicklung, die sich auf diesem Gebiet verfolgen lässt, spielt in der Geschichte seiner Kunst eine ganz besondere, aufschlussreiche Rolle. Er begann mit den Austern, die Gallimard besitzt, aus dem Anfang der sechziger Jahre, in der Methode der alten Meister. Der „Lapin", von 1866, hat nichts von der Eigenart Manets, die sich damals längst in ganz unzweideutiger Weise zu erkennen gegeben hatte. Die mit minutiöser Kunst gehäuften und geschmiedeten Pinselstriche geben der Materie nicht die typische Bewegung. Dem summarischen Grau versagt sich die gewohnte Leuchtkraft der Farben. Der jetzige Besitzer Douzet erfüllte die Bestimmung des Bildes, indem er es als Pendant zu Werken Chardins verwandte, dessen berühmter „Lapin" im Louvre Manet offenbar inspiriert hat. 1870 entsteht die pompöse „Brioche" der Sammlung Faure, das erste entscheidende Werk der Gattung. Schon von diesem gilt Tschudis Behauptung, dass Manets Stilleben alle Werke dieses Genres übertreffen.[1]) Die Alten gaben die Form der Fische, Früchte und Blumen, zeigten, was im Atelierlicht von Farbe übrig blieb, und grosse Meister liessen dabei etwas von der Materie des Dargestellten sehen. Selbst in ihren glänzendsten Beispielen ist die Materie ein Attribut unter anderen, dem Arrangement des Tafeldekorateurs, nicht lediglich des Malers, unterworfen und rechtfertigt immer noch den bezeichnenden Ausdruck „Nature morte". Das Ungeistige dieser Betrachtung stellt das Genre tief unter das Porträt. Hätte man ein Bildnis gemalt, wie die besten Spezialisten ihre Blumen, der Eindruck wäre von tötender Leere gewesen. Manet aber malte alles, was er sah, wie ein Bildnismaler, auch seine Blumen und Früchte. Er hielt sie vor allem lebendig und liess die traditionellen Eigenschaften des Genres von dieser Hauptsache abhängen. In der „Brioche" kämpft das alte Stilleben mit dem neuen. Noch überwiegt die Freude an der schönen Materie den dramatischen Zusammenhang der Teile. Es strotzt von Kostbarkeit. Das unbeschreibliche Braun des Backwerks und des leuchtenden Holzes, die Bronzeeinfassung aus flammendem Gelb und Olive, dazu das Purpurrot der Dose mit den gelben Ornamenten geben mit dem neutralen dunkelbraunen Grund den Hauptakkord. Den fast übertriebenen Reichtum bringen die Früchte und die Blumen. In dem Kuchen steckt ein grüner Zweig mit einer weiss-rosa Rose. Der Einfall behält, in Malerei übertragen, die ganze lose Keckheit der Erfindung und doch ist die Rose so sicher erfasst, steht so frappierend plastisch auf dem Hintergrunde, dass man glaubt, sie jeden Moment aus dem Gebäck wieder herausziehen zu können. Zu dieser Sammlung des Stofflichen tritt noch das Samtige der grau-rosa Pfirsiche und der ganz dunkelblauen

[1]) Hugo von Tschudi, Edouard Manet (B. Cassirer), Berlin 1902.

Pflaumen, die in dem Schatten, so wenig ihre Farbe herausfordert, zu glühen scheinen. Es ist unmöglich, etwas Glanzvolleres zu ersinnen. Man mag den kräftigsten Fyt oder Kalfs beste Stücke daneben halten, sie wirken wie farblose Dinge neben Kristallen. Es scheint, als hätten Tizian und Veronese ihre Pracht dazu hergegeben. Man fühlt nirgends so sehr den Gegensatz Manets zu Holland als in diesem Stück einer den Holländern teuren Gattung. Licht und Schatten sind nicht verschiedener voneinander.



Fleurs, 1880 (35:56 cm, Samml. Arnhold, Berlin).

Doch sollte Manet diesen Gegensatz noch viel überzeugender gestalten. Die „Brioche" ist fast zu voll des Guten. Man weiss nicht, was man mehr bewundern soll, die fabelhafte Räumlichkeit, der gelingt, die zarten hellen Farben mit scharfen Umrissen so auf den dunklen Grund zu stellen, dass doch das Atmosphärische gewahrt bleibt, oder die Häufung seltener Harmonien. Aber diese Fülle lässt in uns eine gewisse Unruhe zurück. Die unvollendete Variante bei Pellerin, wo die Brioche mit saftigen grünen Birnen auf hellgrüner Wand erscheint, mangelt aller kostbaren Details, aber lässt eine Einheitlichkeit voraussehen, die ein höheres Niveau ästhetischer Wirkungen erschliesst. Dahin gelangte Manet in den Stilleben der letzten Jahre. Sie sind nicht mehr die Geburt der Laune eines Künstlers, der sich hier tändelnd von ernster Arbeit erholte, sondern ganz konzentrierte Werke, Sammler der Erfahrung eines reichen Lebens. Die Unmöglichkeit, grosse Stoffe zu bewältigen, scheint in den kleinen Bildern dem Naturgefühl Manets die Spannkraft gegeben zu haben. Die „Spargel", bei Liebermann in Berlin, sind viel mehr als Spargel. Die Eigentümlichkeit der Materie, die nicht auf der Farbe allein, sondern auf dem Bewusstsein unseres Tastsinns und allen möglichen

anderen Sensationen beruht, ist hier nicht nur wiedergegeben, sondern verstärkt. Manets Flieder ist, wenn man so sagen kann, weit fliederhafter als die natürliche Blume. Die Malerei gibt das Körnige, das uns in der gewachsenen Blume entzückt, und gibt es sozusagen filtriert, von allem Zufälligen gereinigt. Man könnte sich denken, dass der Schöpfer es so ursprünglich beabsichtigt habe. Unbegreiflich bleibt die Durchsichtigkeit der lila Blüten auf dem dunkelblauen, fast schwarzen Grund; dass trotz dieses scharfen Gegensatzes nicht eine Spur von Härte zurückbleibt, dass die beabsichtigte und notwendige Konsistenz der Einzelheit mit dieser Deutlichkeit gelingt. Bei Liebermann stand einmal eine Vase mit Flieder und Rosen in demselben Zimmer, in dem der Manet mit diesen Blumen hing. Die Natur erschien schwach neben der Kunst. Man kam nicht im entferntesten zu einer Verwechslung der Sensation des Natürlichen und des Gemalten. Es fehlten den Blumen Manets Eigenschaften, ohne die uns in der Natur der Flieder nicht als Flieder, die Rose nicht als Rose erscheinen würde. Trotzdem fand ich den Reiz, den ich jemals beim Anblick solcher Blumen genossen hatte, in unbegreiflicher Weise gesteigert. Er beruhte auf einem Zauber, den man vorher beim Anblick des Strausses auf dem Tische heimlich gewünscht zu haben glaubte; ein Zauber, der das irdisch Schwache, Vergängliche besiegt und uns sichert, dass der Genuss nicht in Bedauern übergehe. Wie hilflos erscheint unsere Wissenschaft vor solchen Werken, hilfloser vielleicht als vor viel inhaltsreicheren grossen Gemälden, die uns stärkere Eindrücke geben. Man wird leichter dem Gesetz der Komposition, das einer Freske Michelangelos zu Grunde liegt, auf die Spur kommen als dem Geheimnis dieser Blumen. Alle zur Darstellung dienenden geläufigen Begriffe werden plötzlich zu ungeschlachten Werkzeugen. Trotzdem entscheidet auch hier ein Zweig derselben Lehre von Verhältnissen, Licht- und Farben-Gesetzen. Es fehlt nur die Pinzette, die fein genug wäre, die zarten Nerven der Systeme blosszulegen.

Hätte Manet nichts wie diese Blumen, die er als kranker Mann kurz vor dem Tode malte, geschaffen, stünde seine Bedeutung fest. Wir würden längere Zeit brauchen, um sie zu begreifen. Dass der Weg dahin über die Olympia und die grossen Pleinairbilder führt, hat uns nicht wenig geholfen. Der Abschluss scheint mir wie ein unverwelklicher Kranz, den sich Manet selbst aufs Grab gelegt hat, und man möchte ihn noch um die stolze Bescheidenheit beneiden, die an solcher Apotheose genug fand. Tatsächlich genügen Manets Blumen, um alles auszudrücken, was der für die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst entscheidendste Künstler brachte. Ein Bukett mit drei Zweigen steht neben den glorreichen Werken der Vorgänger. Nicht den Stilleben der Alten ist es ebenbürtig. Es überstrahlt sie alle. Man blickt in Manets Blumen hinein, während man bei den alten über den Umriss hinweggleitet. Selbst der letzte der Alten, Courbet, dem das beste im Stilleben gelang, entzieht sich nicht dieser Entscheidung.



La Maison à Rueil, 1882 (73:92 cm, Sammlung Behrens, Hamburg).



Man könnte hinzufügen, dass mit dieser Kunst Manet den Blick in das Leben der Seele, die Verheissung jeglichen Kunstwerks, tiefer trieb als man bis dahin gewohnt war. Denn es handelt sich nicht um den Maler der besten Stilleben. Seit Manet können wir ohne Frevel sagen, dass in der Kunst ein Blumenbukett nicht weniger wert ist als eine Heiligentafel. Die theoretische Richtigkeit solcher Sätze ist belanglos, solange die Praxis nicht gelang. Sehen wir es vor uns, ist es ein Wunder, nicht geringer als das Werk des grössten Bildners irgend einer Zeit, der die ergreifendste Begebenheit seiner Epoche anschaulich zu machen wusste. Manet gab neue Substanzen, wo sich die Alten mit Begriffen begnügten, und gewann einen neuen Lebensbegriff, stärker, weil uns natürlicher; reiner, weil er die Natur, das materiell Gegebene, entscheidender überwand und mit einem Nichts zu wirken vermochte.

Darin beruht die geheimnisvolle Wirkung seiner ganzen Kunst, sowohl des einzelnen Werkes, wie der Summe aller, die wir rückblickend nicht nur als Steigerungen von Anfang bis zu Ende der wunderbaren Laufbahn, ebenso sehr als Aeusserungen einer unendlich komplexen Einheit erkennen. Er gab sich nie mit dem lediglich überlieferten Begriff zufrieden, sondern kontrollierte jeden an seiner persönlichen Anschauung, gab Substanzen.

War das der Grund, warum Zola ihn als Wahrheitsapostel feierte? Die Vorrede zu dem Katalog der 150 Werke, die 1884 nach dem Tode Manets in der École des Beaux Arts vereinigt waren, schliesst mit den Worten: „Le temps achèvera de le classer parmi les grands ouvriers de ce siècle qui ont donné leur vie au triomphe du vrai.“ Und er dachte dabei in gerechtem Stolz an sich selbst. Aber er übersah die Differenzierung des Wahrheitsbegriffs, der Manet vorschwebte. „Une chose est belle, parcequ'elle est vivante, parcequ'elle est humaine“ heisst es vorher. „Ne croyez pas qu'une chose est belle parce qu'elle est parfaite, selon certaines conventions physiques et métaphysiques.“ Die Wahrheit stehe über der Schönheit und man müsse Manet zugute halten, dass er ihr ästhetische Opfer gebracht habe, die den Frühwerken erspart blieben. Man liest in der glänzenden Propaganda eine Art Entschuldigung zwischen den Zeilen, dass Manet seine persönliche Anschauung, seine Moral und seinen Intellekt in den Vordergrund gestellt hätte. Man vermisst die unzweideutige Erkenntnis der Manetschen Aesthetik und des Traditionellen nicht nur des Anfangs, sondern auch der besten Zeit; die Ausdeutung der entscheidenden Tatsache, dass die Kongruenz der Manetschen Kunst und der Wirklichkeit Symbol und jenseits von allem Naturalismus blieb. Der Irrtum ist unendlich geringfügiger, zumal in der Form, die Zola zu finden wusste, als Proudhons Theorie, und auch darin steckt eine Entwicklung, welche Fürsprache Courbet, welche Fürsprache Manet fand. Den Vergleich zwischen Manet und seinem Interpreten hat Jaques de Biez gut getroffen.[1] „Frères d'armes,“

[1]) Edouard Manet, Conférence (L. Baschet, Paris 1884).

nennt er sie. „Mais ils ne se servent pas des mêmes armes.“ Von Zola: „Voit tout en zouave, l'idylle comme la bataille . . . Son fusil lui sert moins comme arme à feu que comme arme blanche.“ Von Manet: „Sa force et sa robustesse sont moins „peuple“. Il y a du gentilhomme dans sa manière de tirer l'epée.“ Man kann kaum etwas Typischeres von Manet sagen, als dass er seine Waffe zu brauchen wusste, wie es der Natur der Waffe angemessen war; dass er diese Natur genial erfasste. Er sprach kultiviert. Selbst im höchsten Affekt fiel ihm nie ein, den Pinsel umzudrehen und mit dem Griff zu malen. Nie kam ein Messer auf seine Leinwand. Doch waren seine Affekte intensiver als die der urwüchsigeren Temperamente der vorhergehenden Epoche. Sie drangen in ein reicheres Feld, trieben mannigfaltigere Blüten. Eine höhere Gesittung spricht aus den Taten dieses Revolutionärs, der die Unabhängigkeit viel weiter trieb als seine Vorgänger. Er war grösser. Ohne Anlehnung an die Mache der Alten wäre Courbet zu einem blutigen Dilettanten geworden. Manet ist reinerer Wert. Eine Spur Decadence verbirgt sich unter der lauten Kühnheit des Bauern von Ornans. Die breitbeinige Pose ist nicht in allen Nuancen echt. Etwas von dem Va-banque-Spiel des Heimatlosen haftet ihr an. Manets Zuversicht war nicht die gleiche. Die Olympia erschien zwei Jahre nach ihrer Vollendung, und es bedurfte ernsten Zuredens, um den Künstler zur Ausstellung zu bewegen. Er litt unter dem Misserfolg. Nichts lag ihm ferner, als den Bourgeois zu epatieren. Er kam wie Delacroix aus einem aristokratischen Milieu, wünschte mehr zu gefallen als aufzufallen. Die Berühmtheit des wilden Tiers, die ihm der Anfang brachte, enttäuschte ihn. Der Erste in seiner Welt zu sein, nicht die Welt umzustürzen, war sein Ehrgeiz. Er war Pariser, Bürger einer hochentwickelten Kultur; ein Idealist trotz allem Skeptizismus seiner „Blague“, dem der Kampf nicht den Weg zur Anarchie, sondern zur Ordnung öffnete; ein ganz lichter Geist, der die Kunst als schönste Offenbarung der Schätze menschlichen Geistes feierte. Sein Sieg bedeutet den Triumph vornehmster Minorität. Wenn die Landschafter von 1830 die Kunst bürgerlich machten, wenn Courbet die Stärke des Proletariers erwies, Manet hat die neue Kunst geadelt, indem er den Umfang der neuen Formenwelt unter die Macht eines vollkommenen Geistes stellte und spielend wie ein Gentilhomme regierte. In seiner Anschauung ist nichts, was nicht Natur wäre, und doch kommt uns nichts Animalisches nahe. Dass uns auf dem höchsten Gipfel der Erfassung der Aussenwelt ein fast abstraktes Ideal des Natürlichen entzückt, ist Zeichen einer unsterblichen Entwicklung.



VINCENT VAN GOGH

Neben dem Impressionismus hatte jede andere Strömung in Frankreich schweren Stand. Die imposante Geschlossenheit der stilisierenden Richtung, die sich auf Ingres, Chassériau, Puvis, Denis aufbaut, täuscht über ihre Bedeutung. Ihre Kultur, so hoch man sie anschlagen mag, verdeckt nicht den Kompromiss, dem alle diese Künstler mit voller Ueberzeugung dienen. Wohl durchtränkten sie ihn mit vielerlei zeitgenössischen Elementen. Ihre Grundtendenz aber, die prinzipielle Anlehnung an überlieferte Formen, stellte sich dem Manetschen Ideal der „Contemporanéité" entgegen und vermochte nicht, die Freiheit des Instinktes zu ersetzen, die der grossen Kunst des letzten Drittels des neunzehnten Jahrhunderts den Charakter gab. Auf den Impressionismus konnte rationellerweise, um nicht die Resultate in Frage zu stellen, immer nur eine Strömung reagieren, die keine fremden Elemente in die Diskussion zog, sondern die Synthese aus demselben Geiste gewann, der die Auflösung begünstigte.

Diese Strömung, die durch Gauguin zu einer Art Schule gebildet wurde, fand in van Gogh ihren freiesten, gesündesten und stärksten Ausdruck. Dass es ein Ausländer war, der diesen Schluss zog, gibt der Tat einen besonderen Charakter, auch wenn man sich erinnert, dass Holland und Frankreich in der Malerei stets eng verschwistert gewesen sind. Von vornherein war van Gogh von der latenten Popularität ausgeschlossen, die einem Puvis, einem Denis zur Seite stand. Seine Anschauung hatte mit dem Erbe Ingres', der Sprache einer exklusiven Aristokratie, nichts gemein. Er stellt in der Kunstmisere unserer Zeit einen neuen Typ dar: den Künstler, der nicht nur nicht verkauft, sondern, überzeugt von der Vergeblichkeit des Bemühens, jeden Versuch aufgibt und aus dieser Einsicht keinerlei Bitterkeit, sondern reine Freuden gewinnt. Er war glücklich, seine Bilder den wenigen schenken zu dürfen, mit denen er sich eines Geistes fühlte, und seinen Werken eine Bestimmung zu erhalten, die seinem ganzen Wesen entsprach. Nie drang eine Nachricht über ihn in die Oeffentlichkeit. Als man anfing, sich mit ihm zu beschäftigen, war er längst gestorben. Und auch dann war es zehn Jahre lang ausschliesslich die Literatur der Schriftsteller, nicht der Fachleute, die seinen Namen weitertrug. Dem „Mercure de France" und seinem Kreise gebührt das

Verdienst, das Verständnis des grossen Künstlers angebahnt zu haben.[1]) Verhältnismässig am schnellsten hat sich van Gogh — in den letzten Jahren — Deutschland erobert. Ich meine den kleinen Kreis, der überhaupt künstlerischen Dingen zugänglich ist, und unterlasse es, nach seiner Aufrichtigkeit zu fragen. Wohin kämen wir, wollte man all den hurtigen Amateuren auf den Zahn fühlen und die Konsequenz ihrer Zustimmung untersuchen! Seien wir auch dem Snob dankbar, der sich mit guten Dingen, statt mit gemeinen, brüstet und schliesslich, ohne es zu ahnen, doch zum Heile beiträgt.

---

[1]) Der Name van Goghs ist mit dem Mercure de France eng verknüpft. Schon in der ersten Nummer (1. Dezember 1889) erschien der bedeutende von E. Bernard inspirierte Aufsatz G. A. Auriers, auch eines früh Gestorbenen, dessen „Oeuvres Posthumes" der Mercure 93 in einem reichhaltigen Bande herausgab. Hier ist der Aufsatz über van Gogh wieder abgedruckt, auch die typische Antwort van Goghs auf das schmeichelhafte Urteil Auriers. — Die Briefe van Goghs, im Besitze der Familie des Künstlers, von 1869 bis wenige Tage vor seinem Tode, sind eine unschätzbare Quelle für die Erforschung seines Werkes und selbst ein schönes Kunstwerk. Sie sind grösstenteils holländisch geschrieben und zwar namentlich bis zur Arleszeit. Aus dieser Periode stammen die 1893—1895 und 1897 im Mercure de France, von dem Maler E. Bernard publizierten, von denen die in Nr. 40 bis 43 an Bernard, die in 44 bis 47, 51, 55, 57 und 62 an den Bruder gerichtet sind. Jedem Heft sind ein paar Zeichnungen beigefügt, Nr. 40 und 44 einige biographische Notizen. — Im Oktoberheft 1903 findet man in dem Aufsatz von Morice über Gauguin Verschiedenes über das Zusammentreffen der beiden Künstler in Arles. — 1896 veröffentlichte die in Brüssel erscheinende Zeitschrift van Nu en Straks einige sehr schöne holländische und französische Briefe mit prachtvollen Zeichnungen (Nr. III der Zeitschrift, leider vergriffen). — Ein sehr ähnliches Porträt van Goghs von Levens aus früher Zeit (Antwerpen) geht den Briefen voraus. Ein grosser Teil dieser Briefe und der aus dem Mercure de France in deutscher Uebersetzung, mit Abbildungen von Zeichnungen in der Zeitschrift „Kunst und Künstler", III. Jahrgang, 1905 (B. Cassirer, Berlin). — Eine Gesamtausgabe der zum grössten Teil noch nicht veröffentlichten Correspondenz wird von der Schwägerin des Künstlers vorbereitet. — Zehn schöne Lichtdruckreproduktionen nach van Goghschen Werken erschienen mit einem holländischen Vorwort von Plasschaert Ende 1898 bei J. Th. Uiterwijk & Co. im Haag, als diese mittlerweile eingegangene Firma in ihrem Hause „Arts & Crafts" eine Ausstellung van Goghs veranstaltete. — Endlich hat der verstorbene Julien Leclercq, dem man die schöne Ausstellung von 70 Werken bei den Bernheims (März 1901) verdankte, seinem, mit vielen van Goghschen Briefstellen geschmückten Katalog eine sehr belehrende, biographische Skizze vorangeschickt. — Zu den ersten, die van Gogh erkannten, gehört auch Octave Mirbeau, der dem Künstler mehrere begeisterte Aufsätze widmete (Echo de Paris 31. März 1891, Journal 17. Mai 1901 u. a.). Die van Gogh-Ausstellung in Amsterdam von 1905, die im Stedelijk-Museum 474 Gemälde und Zeichnungen vereinte, hat auch die Literatur über den Künstler vergrössert. Der Katalog brachte eine Anzahl noch unveröffentlichter Briefe. Joh. Cohen Gosschalk, der die Witwe Theodors geheiratet hat, schrieb die Vorrede und publizierte im gleichen Sommer in der „Elseviers Maandschrift" einen reich illustrierten Aufsatz. Im selben Jahre bei L. J. Veen in Amsterdam eine Mappe mit glänzend faksimilierten Zeichnungen. Text von Steenhoff. — Weniger gut die Lichtdrucke nach 40 Bildern und Zeichnungen, die bei W. Versluys in Amsterdam erschienen sind.

Gewisse Eigentümlichkeiten van Goghs erleichterten, zumal ausserhalb Frankreichs, wo die Kunstkultur noch nicht die Konzentration der Pariser Sphäre erreicht hat, die Aufnahme. Er erscheint auf den ersten Blick einfacher, als die erlauchte Schar um Manet, beansprucht nicht — wenigstens nicht für eine oberflächliche Berührung — den langgeübten Kult schöner Dinge, das tiefe Eindringen in die alten Meister, ohne das Leute wie Renoir und Cézanne unverständlich bleiben. Er erspart selbst dem rohen Auge die Langeweile, die jenen Grossen unfehlbar nachgähnt. Das Bruchstück von Verständnis, einem geistigen Niveau entsprechend, das aus Manet nicht das Atom von Gefallen gewinnt, erringt noch ein Stückchen von der Eigenart van Goghs, die so merkwürdig ist, dass feine Seelen Zeit brauchen, um den gewöhnlichen Argwohn gegen alles krass Absonderliche zu besiegen. Eine bewegte Lebensgeschichte mit grausigen Details und tragischem Ausgang fügt das ihre hinzu. Für die Jugend, die zwischen Kunst und Kunstgewerbe schwankt, kommt van Gogh im rechten Moment. Wenn sie das andere nicht sieht, begreift sie wenigstens seinen Hang zum Ornament und identifiziert ein wenig voreilig mit seinem Ideal das ihre. Doch könnte uns van Gogh von bleibendem Nutzen werden. Sein Werk zeigt absonderliche Tiefen, und hinter seinem Schicksal verbirgt sich mehr, als des Einzelfalls spannendes Ereignis. Er ist, wie jeder grosse Künstler, eine wohlorganisierte Welt, in die sich unsere Gedanken und Empfindungen ausdehnen können, und die dem Reichsten unerwarteten Zuwachs verspricht.

In Holland, auf dem Lande, kam van Gogh 1853 als Sohn eines Pastors auf die Welt. Wie sein Freund Gauguin, mit dem ihn später manche Bande verknüpften, wurde er erst als reifer Mensch Künstler. Vorher trieb er alles mögliche, nichts, was nicht mittelbar oder unmittelbar Beziehung zu der endgültigen Laufbahn gehabt hätte. Er sattelte viermal um zum Schrecken der Eltern, und auch der endgültige Beruf war ihm, so glänzend er daraus hervorging, mehr ein Kleid, als die alle Seiten seines Wesens erschöpfende Lösung. Doch betrieb er die Kunst ernster, als mancher Oberflächliche glauben mag. Der Anfang war unsäglich mühsam. Hatte er Talent? Die Frage scheint dem Kenner seiner reifsten Epoche, die ganz allein in Frankreich und Deutschland bekannt ist, närrisch, doch weiss ich nicht, ob man sie ohne weiteres bejahen würde, wenn heute einer, dreissig Jahre alt, so anfinge, wie Vincent begann. Von der leichten formalen Ausdrucksfähigkeit, die als Kriterium zu dienen pflegt, war keine Rede.

Vincent war höchst ungeschickt und trotz seines groben künstlerischen Gebarens schwächlich. Aber hatte Willen und Intellekt, eine Seele, die sich zu stärken wusste, die heldenhafte Spannkraft, die allein — mehr, als alle angeborene Fertigkeit — das Genie verbürgt. Mauve, ein entfernter Verwandter, bei dem er Anfang der achtziger Jahre in die Lehre ging, ein Mensch aus einer anderen Welt — weit mehr Künstler als Mensch, mehr Artist als Künstler, — mag oft kopf-



Winter (Sammlung Ribbius Peletier, Utrecht).

schüttelnd vor den Bildern des Schülers gestanden haben und sich nicht mit Unrecht als grosser Geist neben diesen Banalitäten erschienen sein. Banalität sagt kaum genug. Ich kenne Nichtigkeiten aus dieser Zeit, die auf die Laufbahn des schlimmsten Kitschmalers schliessen lassen. Der Einfluss des Lehrers beschränkte sich auf Aeusserlichkeiten. Bestimmter als Mauve treten Mesdag und Maris hervor und neben ihnen, immer in unübersehbarem, fast lächerlichem Abstande, der grosse Anreger der holländischen Landschafter, Constable. Die Marine bei Ribbius Peletier in Utrecht scheint in ihrer sehr dicken, unbeholfenen Malerei wie eine Karikatur des Engländers. In der Marine bei van Kempen in Amsterdam, ebenfalls aus 1881 oder 1882, geht die ganze Anlage des Bildes, auch die typische Verwendung der kleinen Figuren, auf dieselbe Quelle zurück. Diese ganze Anfangsperiode, die übrigens nicht lange dauerte, blieb unerspriesslich; van Gogh brauchte eine breitere Basis, die ihm aus der Anlehnung an zeitgenössische Meister, selbst wenn sie alle von der Potenz Constables gewesen wären, nie erwachsen konnte. Er erhielt von dem Bruder Theodor, seinem besten Freunde, die Mittel, sich im Haag ein winziges Atelier zu halten. Hier lernte er, und seine Meister wurden die grossen Holländer des siebzehnten Jahrhunderts, die im Mauritshuis schweigend ihre unsterbliche Lehre verrichten.

Man sagt leichthin, van Gogh verdanke alles seinem Temperament, sei aus Zufall auf eine bestimmte Art gekommen und habe sich ihr willenlos hingegeben. Seine Entwicklung beweist das Gegenteil. So rapid sie vor sich geht, sie bestätigt den Werdegang der ganzen modernen Kunst, die aus der alten Malerei entspringt. So glücklich sie war, lässt sie doch jedes Mitspielen des Zufalls als ausgeschlossen



Der Hirte (Sammlung Ribbius Peletier, Utrecht).

erscheinen. Der Fortschritt ist van Gogh sehr sauer geworden. Er setzt bei gut gemeinten, aber ganz dilettantischen Versuchen ein, um seinen aktuellen Enthusiasmus zu betätigen, kommt dann zu den alten Meistern, wo er sich vertieft, gelangt von ihnen zu entscheidenden modernen Vorbildern und dann erst zu der endgültigen Form. Das gibt drei Vorbereitungsphasen, die sich deutlich, so geringen Raum sie in den zehn Jahren der Künstlerlaufbahn einnehmen, abheben. Das Studium der alten Meister bringt die zweite Phase und macht einen vollkommen neuen Menschen aus van Gogh. Der Einfluss der zeitgenössischen Landsleute ist wie weggeblasen, mit ihm jeder Hauch von roher Tölpelei. Vincent versuchte, die Tonwerte der alten Stillebenmaler mit ganz reduzierter Palette anzudeuten. Es gelang ihm wider Erwarten so gut, dass ich nicht erstaunt wäre, wenn einmal diese heute gar nicht geschätzte Periode von vornehmen Liebhabern gesucht werden würde. Die besten Bilder sind Stilleben in einem dumpfigen, erdigen Graubraun ohne alle Kontraste. Nur durch die Hebungen und Senkungen derselben Farbe und die sehr ruhige, meisterhafte Führung des Pinsels entsteht die Bewegung. Der Geschmack, der auch in den späteren Kühnheiten van Goghs die Kraft adelt, scheint hier allein die Kunst zu tragen. Ein Geschmack höchst differenzierter Art ohne jeden merkbaren Eklektizismus. Man denkt an keinen besonderen Meister der Alten. Dafür ist der Effekt zu einfach. Kartoffeln vertreten die Rolle der pompösen Früchte. Sie liegen so schlicht wie möglich in einem flachen Korb oder, zu einem Haufen geschichtet, auf der Tischplatte neben einem bescheidenen Messinggefäss, dessen stilles Leuchten den graubraunen Gesamtton erhellt. Man fühlt die Absicht, jeden szenarischen Aufwand zu vermeiden. Keiner

der Alten hätte so selbstlos gemalt und auf jede Lokalfarbe und Lokalform verzichtet. Trotzdem schwebt über den Bildern der Geist der Ostade, Aert van der Neer und der anderen Meister der Materie, und man ahnt, wie konzentriert der Maler die Altvorderen studierte, dass die Abhängigkeit so geistiger Art werden konnte.

Dieser van Gogh, mit dem der eigentliche Künstler begann, war ein Maler der alten Sorte, auch wenn er nicht die Alten nachahmte; ein beschaulicher Lyriker, in die Schönheit des Stoffes versunken. Der moderne war Dramatiker. Er erscheint im Anfang als Feind des anderen. Man kann annehmen, dass Vincent während des Aufbaues einer im besten Sinne traditionellen Form von blitzartigen Eingebungen beunruhigt wurde, denen der Künstler nicht zu folgen vermochte. Schon in der ersten Zeit taucht das Motiv mit der feurigen Sonnenscheibe auf, mit dem er seine Sehnsucht zu verkörpern trachtete, das wie der Dämon seines Dramas erscheint. Auf einem langgestreckten Panneau mit Wanderern im Schnee (bei Ribbius Peletier in Utrecht) zerstört die knallrote Sonne vollkommen die künstlerische Wirkung. Aehnliche Missgriffe ganz dilettantischer Art wiederholen sich, während die besten grauen Stilleben entstehen. Der Dualismus ist deutlich. Wie er besiegt wurde, wie es van Gogh gelang, das Temperament und seinen sehr stark entwickelten Hang zum Pathos nur zum Dienste des Schönen zu bändigen und aus dem Chaos eine ganz einheitliche Form zu schaffen, das bildet ein kurzes, aber erhebendes Kapitel der modernen Kunst. Nicht der Zufall bestimmt es, auch nicht, wie mancher Laie glauben mag, die Brutalität eines rücksichtslosen Barbaren, oder gar, nach der Meinung der Toren, der Wahnsinn eines Genies, sondern die Selbstzucht eines bedeutenden Menschen.

In einzelnen Gemälden aus dem Bauernleben, die wie die Stilleben 1884 und 1885 in dem Brabanter Dorfe Nuenen entstanden, versuchte van Gogh seine erworbene Fertigkeit einem seiner Gedankenwelt entsprechenden Gegenstand anzupassen. Es gelang ihm bis zu einem gewissen Grade in den „Aardappeleters". Das Werk ist das bekannteste und merkwürdigste dieser Zeit, nicht das beste. Es hat nicht die abgeglichene Schönheit der Stilleben, aber verliert sich auch nicht in den formlosen Symbolismus mancher Landschaften. Es bildet einen Kompromiss zwischen den beiden kontrastierenden Seiten. Die Ehrlichkeit der Empfindung sorgte dafür, dass der Ausgleich nicht den Menschen herabsetzte. Man fühlt, der Maler war mit seinen Leuten eins und wollte mit der Schilderung ihres schweigsamen Mahles in dem elenden Raum mehr als eine flüchtige Episode geben. Die Erkenntnis war stark genug, um zur Typenbildung zu treiben und aus dem Vorgang ein Sinnbild zu gewinnen. Die Symbolik entfernt sich so weit als möglich von allen früheren Auffassungen des Bauernlebens in der Malerei. Dem Träger bestialischer Instinkte, den das siebzehnte Jahrhundert, von Rubens bis zu den holländischen Genremalern, gesehen hatte, der Theaterfigur des achtzehnten Jahrhunderts, hatte Millet, nach dem

Worte van de Veldes, ein Etre sacré de pure vérité gegenübergestellt, den Sämann, der die saure Arbeit kennt, aber fest auf die Früchte vertraut. Den Bauern van Goghs fehlt dieser Nimbus. Sie sind die Proletarier der Natur, fressen die Erde, die sie bearbeiten; erdige Wesen, die mehr den unter dem Boden arbeitenden Tagelöhnern gleichen. Die Erinnerung an die Bergleute des Borinage, zwischen denen er vorher kurze Zeit gelebt hatte, färbte offenbar die Gestalten. Die schmutzigen dunkelblau und braunen Töne erhöhen noch das Schreckhafte der Erscheinung.



Sorrow (Lithographie ohne den Vers Michelets).

Aber das Schreckhafte trübt die Lösung und lässt die Tatsache im Bereich des Materiellen. Zweifellos hat das Gemälde Stil. Man empfindet wohltuend das Gleichgerichtete starkerLinien. Aber dem Stil fehlt die Fruchtbarkeit, die reiche Vegetation einer Form, die durch die Mannigfaltigkeit ihrer Variationen der Empfindung Flügel verleiht. Das Auszeichnende beschränkt sich fast ausschliesslich auf negative Momente, auf eine Verarmung der Überlieferung und verzichtet auf den Ersatz. Der Geist in dem Bilde ist dem des Bauernmahles der Brüder Le Nain im Louvre verwandt. Auch ein Proletarierinterieur von denkbar trübster Färbung. Aber hier erweitert der Stil den Vorgang, stattet ihn mit all dem Imponderablen, Unübersehbaren aus, das uns in der Natur begegnet, und lässt die Wirkung aus einem undurchdringlichen Netz von Vielheiten hervorgehen. Vincents Stil in jenen Bildern dagegen war relativ äusserlich, in gewissem Sinne tendenziös und rhetorisch. Er begnügte sich mit der Ueberraschung.

Zweifellos wäre der Maler solcher Bilder berühmt geworden. Die Popularität eines Laermans, dessen Szenen eine ähnliche Beschränkung zeigen, war ihm sicher.



Stilleben, 1884 (Frau Cohn-Gosschalk, Amsterdam).

van Gogh begnügte sich nicht damit, er gab ohne Zögern das Erreichte auf, um noch einmal von vorn anzufangen. Ein kurzer Aufenthalt auf der Antwerpener Akademie vermochte nicht, ihn zu fördern. Was ihm fehlte, war der Anschluss an Vorbilder, die in ähnlicher Lage wie er zwischen Vergangenheit und Gegenwart eine Vermittlung gefunden hatten, die Möglichkeit, sich einer Tradition zugehörig zu fühlen, die in spezifischer Weise fortgebildet werden konnte. Die Zugehörigkeit zu Millet war zu isoliert, um ihn nicht zum Epigonen zu machen. Sie trieb ihn immer wieder zu der Zeichnung und erlaubte dem Zeichner, der sich noch nicht als Maler gefunden hatte, keine Ausdehnung. Die meisten Zeichnungen aus der ersten Hälfte der achtziger Jahre gehen nicht über das Niveau eines begabten Dilettanten hinaus. In allen merkt man den Versuch, eine Form zu gewinnen. Der Akt wird mit ein paar Linien konstruiert, aber die Linien wirken nicht, weil sie stilisieren, bevor sie das Notwendige erschöpft haben. Ein Blatt aus der ersten Haager Zeit, „Sorrow“ betitelt, das auch als Lithographie existiert, eine sitzende nackte Frauenfigur, zeigt die ganze Dürre einer Zeichnung, die den Mangel an Form durch die ausdrucksvolle Geste zu ersetzen sucht, und wirkt wie eine schlechte moderne Buchillustration. Der Vers aus Michelet darunter: Comment se fait-il qu'il y ait sur la terre une femme seule délaissée? vervollständigt die Nuance.



De Aardappeleters (Kartoffelesser).

Man muss sich immer wieder den Tiefstand solcher Anfänge vergegenwärtigen, um den ganzen Umfang der Laufbahn des Künstlers zu würdigen. Die Bauernzeichnungen aus der Zeit in Nuenen verlieren das Dilettantische. Der Künstler sah, was er machte, studierte die Bewegungen der Bauern bei ihrer gewohnten Beschäftigung und merkte sich die Hauptlinien. Nicht genug, um mit dem reinen Strich allein die Erscheinung zu erschöpfen. Der Schatten musste helfen. Mit grossen Flächen Weiss und Schwarz füllen sich die Interieurs, in denen die Frau ihr Gemüse herrichtet oder das Feuer unter dem Kessel schürt oder der Mann den Webstuhl tritt. Es ist das Verfahren, über das der Zeichner Constantin Meunier nie hinauskam, die Reduktion des Sichtbaren auf einen primitiven Gegensatz von Licht und Schatten, der sich mit der Wahrscheinlichkeit begnügt und trotz der Armut viel zu viel Ueberflüssiges enthält. Daraus und aus einem billigen Bewegungsschema entsteht der Typus der Aardappeleters, ein Schattenriss, zu dem Millet den Körper machte. Es ist Vergröberung, nicht Vereinfachung des Vorbildes. Erst der grosse Maler van Gogh ist Millet nahe gekommen und hat ihn weitergebildet. Nicht in Nuenen, sondern in Arles, und nicht mit Kohle, sondern mit feurigen Farben.

Farben brauchte van Gogh. Nicht das materielle Färbemittel, sondern eine aufs letzte gehende systematische Ausbildung dessen, was seiner Eigenart das Formbildende gab. Er drängte auf starke Linien und auf grosse Flächen. Es blieb ihm übrig, beides zu unbedingten Notwendigkeiten zu machen. 1886 erhielt er endlich die rechte Schule. Er kam nach Paris.

Von dem ungestümen Drang, der scheinbar einzig und allein die Kunst van Goghs bestimmte, bleibt bei der näheren Betrachtung wenig übrig. Wir sahen einen Menschen, der spontan zur Kunst griff, aber nur mit unendlicher Mühe zu einer Form gelangte. Ein nur auf das einmal Empfangene angewiesener Naturbursche wäre in dem Getriebe, das ihn nun umfing, verloren gewesen. In der Tat war die Gefahr gross. Was er in Nuenen gelernt hatte, ging mit dem ersten Schritt auf dem Boulevard in die Brüche. Man hat den Eindruck, dass er alles aufgab, was er besessen hatte, und als sei seine Eigenart zu nichts verflüchtigt. Die Entwicklung jedes bedeutenden Menschen ist ein fortgesetztes Teilen und Zusammenfassen. Immer wieder wird das, was sich in der einen Phase zum Organismus fügte, in der nächsten auseinandergesprengt und schliesst sich zu einem neuen Bilde, so lange, bis Bild und Mensch eins werden, bis eine Form entsteht, die der Teile grössten Nutzwert zu Tage fördert. Die Teilung, der sich van Gogh in Paris ausgesetzt sah, war Schmerz und Wollust zugleich. Er litt unter der Grossstadt. Geboren und erzogen auf dem Lande, von keineswegs einnehmendem Aeussern und aus Schüchternheit plump, mag er sich in Paris vorgekommen sein, wie ein Bauer in Holzpantinen unter tänzelnden Kavalieren. Wäre er's gewesen, so hätte er sich nichts daraus gemacht. Viele Pariser Künstler der vorher-

gehenden Generation waren mehr Bauern als er. Vielleicht hätte er es sein wollen. Nach der ganz einfachen Weltanschauung, die durch ihre Einseitigkeit siegt, sehnte er sich. Keiner der damaligen Jungen war weniger primitiv. Sein ganzes Dasein war bis dahin nur zu sehr auf das Spirituelle gerichtet gewesen, hatte Bücher und Bilder verschlungen und mehr der Empfindung, als der Form gelebt. Leclercq, der ihn wenige Jahre später kennen lernte, schildert ihn als nervösen, fröstelnden Menschen, der an Spinoza denken liess. Das Materielle war vielmehr Paris, und als solches für ihn das sehnsüchtig Verlangte und inbrünstig Gehasste zugleich. Brutal bis in das Getriebe des Kunstlebens, das er im Dasein des Bruders vor sich sah, der bei Goupil mit nörgelnden Vorgesetzten und spröden Käufern für die Impressionisten kämpfte; berückend schön in unzähligen Werken der Vergangenheit bis zu den letzten Bildern der Lebenden.

Die moderne französische Kunst wirkte auf ihn wie die Säure, die sich mit einer Basis verbindet. Er hatte in Holland und auf seinen Reisen schon mancherlei davon gesehen, aber als Amateur. Seine Seele hatte den Alten seiner Heimat gehört. Rembrandt, Vermeer, Potter und die Landschafter besass er bis in die Fingerspitzen: es sind nicht viel bessere Dinge über die Holländer gesagt worden, als in seinen Briefen stehen, und es hatte ihn, trotz seiner bäuerischen Allüren, die Gefahr bedroht, ein feinerer Kenner als Maler zu werden. Jetzt kam Delacroix zu ihm. In Arles bedauerte van Gogh einmal, Delacroix und die Folgenden nicht mit fünfundzwanzig Jahren gefunden zu haben. Ich wage, zu behaupten, dass der Erfolg nicht derselbe gewesen wäre. Es gehörte die relative Reife des an holländischer Malerei Gesättigten dazu, um die Franzosen zu erobern. Zur glücklichen Mischung bedarf es starken und vertieften Rassenbewusstseins. Man muss besitzen, um aufnehmen zu können.

Delacroix offenbarte sich van Gogh im rechten Moment. Er wies dem Sehnsüchtigen eine Leidenschaft, von der sich dieser selbst tief durchdrungen fühlte, liess ihn die Unmittelbarkeit eines Gefühlsausdruckes sehen, der ihn bis dahin stets betrogen hatte, und zeigte ihm, wie sich mit der Inbrunst eines lodernden Temperaments die Weisheit sicheren Bewusstseins paaren konnte. Das Medium des Malers der Medea war die Farbe. Sie enthielt alles Impulsive des Genies. Wie feurige Bäche rieselten das Rot und Grün und Blau über die Leinwand Delacroix', scheinbar nur von elementaren Gewalten erzeugt, Ausflüsse des Schreckens und des Entzückens, vom Moment geboren. Und gleichzeitig sicher gebaute Kanäle, geeignet, die Leinwand nach einem nicht besser zu erfindenden System zu bewässern. Diese Art Farbe lernte van Gogh von dem Meister, den er neben Millet am meisten verehrte, nicht das technische Problem. In der nüchternen Malersprache ausgedrückt: van Gogh tat nichts anderes, als den Ton durch die Koloristik zu ersetzen. Man braucht nur eins der Kartoffelstilleben aus Nuenen mit den Pariser Bildern zu vergleichen. Der Unterschied liegt auf der Hand. Die gelungenen



Die Trinker, nach Daumier, 1888 (Sammlung Aghion).



Frühwerke wirken ausschliesslich mit dem Mittel, das der ganzen holländischen Schule angeboren scheint, und sind um so besser, je weniger Farbe sie verwenden. Ja, es erscheint, wenn man ihr Wesen recht erfasst, ganz selbstverständlich, dass jede ausgesprochene Farbe dieser Art gefährlich werden musste, und die ganz verunglückten Erstlingsversuche koloristischer Art bestätigen diese Meinung. Der Gegensatz zwischen Ton und Farbe ist nicht etwa rein technischer Art, sondern geht auf tief eingreifende menschliche Eigentümlichkeiten zurück. Ein Mensch wie van Gogh musste darin den Unterschied von Rassen und Kulturen erblicken. Als er daher einsah, dass er, um zum Ziele zu kommen, aus der Zweiheit, die in krasser Unvermitteltheit vor ihm stand, eins machen müsse, mag er sich wie ein Mensch ohne Seele vorgekommen sein. Er hörte eine Sprache, in der man — das ahnte er — hundertmal mächtigere Dinge sagen konnte, als in den heimatlichen Lauten, und musste sich eingestehen, dass ihm kein einziges ihrer Worte geläufig war. Die Einsicht in die Wohltaten der Syntax dieser Sprache liefert das vornehmste Element der modernen Entwicklungsgeschichte. Es ist rein physiologischer Art, insofern als ohne weiteres einleuchtet, dass bei gleicher Künstlerschaft ein auf Farben gestelltes Bild stärker und weiter wirkt, als ein auf Tönen gebautes. Es ist psychologischer Art, insofern, als die Methode des Koloristen der notwendig schnellen Gestaltungsart unserer modernen Kunst besser, als die andere, entspricht. Wenn die Furcht vor dem Materialismus die physiologische Hypothese mit Recht nur mit grossen Reserven gelten lässt, die psychologische Seite wird schon durch die Historie bestätigt. Derselben Entwicklung, der Rembrandt seinen Gipfel verdankt, schuldet die moderne Malerei ihren Fortschritt. Für einen so sehr der Synthese zuneigenden Künstler wie van Gogh nun gar, dem das, was er gesund in der Kunst nannte, immer nur das Einfache war, musste die Neuerung unentbehrlich werden.

Die Erkenntnis war leichter, als den Weg zum Ziel zu finden. Nicht, indem man auf die Palette statt Braun und Grau reine Farben nahm, war das Neue zu gewinnen. Die Form, die er als Endresultat ahnte, einfacher und mächtiger, als alles, was er bisher gemacht hatte, war nur mittels ungemein komplizierter Entwicklungsprozesse erreichbar. Wie sich der Schüler, um einer neuen Sprache mächtig zu werden, die Elemente der Grammatik zurechtlegt und mit den einfachsten Satzbildungen anfängt, so begann van Gogh mit mühsamer Analyse. Er war schlimmer daran, als andere Anfänger, da er sich vorher bereits viel weiter geglaubt hatte und daher fortwährend in der Gefahr war, über die Anfänge ungeduldig hinwegzugehen; besser, da er reifer war. Die Schwierigkeit lag in dem Mangel einer sicheren Syntax. Die gelungenen Beispiele, so viele ihrer waren, verrieten nicht den für ihn geeigneten Weg, denn keiner seiner Vorgänger war in gleicher Lage gewesen. Er tat zunächst, was jeder getan hätte, und trat in eins der Pariser Ateliers ein, in denen man die Dinge lernt, die man vergessen muss,

um zum Meister zu werden. Es war bei Cormon, den Lautrec das Jahr vorher verlassen hatte. Er hielt es nur ein paar Monate aus und verdankte Cormon lediglich das Zusammentreffen mit ein paar jungen Leuten, zu denen er in nähere Beziehungen trat. Von ihnen wurde ihm der junge Emile Bernard der liebste. Er fand in ihm den Vertrauten, den Zuhörer, wenn den Schweigsamen nach Aussprache verlangte, den Empfänger seiner Briefe. Um dieselbe Zeit oder kurz vorher mag er Gauguin kennen gelernt haben. Allen dreien stand dasselbe Ziel vor Augen. Sie sahen, dass vor ihnen die Impressionisten versucht hatten, sich mit Delacroix auseinanderzusetzen, und erkannten den mit so grossem Talent und nicht geringerem Intellekt erschlossenen Weg, der bis zu Signac reicht.

Damit war die gesuchte Syntax gegeben. Sie bereitete anfangs van Gogh grosse Schwierigkeiten. Seine ersten farbigen Bilder sind farblos im Künstlerischen, sie enthalten nichts Individuelles und sind eher grammatikalischen Exerzitien vergleichbar. Die Vorzüge der Teilungsmethode im Farbenauftrag, die Gauguin damals erfolgreich verwandte, leuchteten van Gogh ein, aber widersprachen allen Vorstellungen, die er sich bis dahin von der Malerei gemacht hatte. Wie Seurat in seinen ersten Bildern, applizierte er die Technik auf den Vorgang, statt den Vorgang aus der Technik heraus entstehen zu lassen. Aber mit unglaublicher Geschwindigkeit schritt er vorwärts. Seine ersten Landschaften, die den Anspruch auf Bilder machen können, stehen Gauguin nahe, der zweifellos dem Freunde mit seiner Erfahrung zu Hilfe kam. Sehr bald differenzierte sich sein Genre. Die dunstige Atmosphäre auf Gauguins Frühbildern, in denen sich Cézanne mit Pissarro traf, lag ihm nicht. Er trieb bald zu reineren Kontrasten und kann mit einer ganzen Anzahl von Landschaften als zu der Schule Seurats gehörig betrachtet werden, dem er noch später grosse Verehrung bewahrte. Seine Leidenschaft für die Flächendekoration der Japaner trug das ihrige dazu bei.

Aber er wäre nicht Holländer gewesen, hätte nicht Rembrandt und Hals vor Augen gehabt, wenn ihm das Undifferenzierte des Pinselstrichs auf die Dauer genügt hätte. Man glaubt teilzunehmen, wie seine Flächen von Bild zu Bild lebendiger werden. Sie gleichen den Getreidefeldern des Südens, die über Nacht emporschiessen. Schon malt er in Asnières ein paar Flusslandschaften, die den Impressionismus der Pariser in erstaunlicher Weise fortsetzen, von prickelnder Zeichnung und leuchtenden Farben. Sein Quatorze juillet ist eine Schilderung der Atmosphäre von unnachahmlicher Feinheit. Bei Gauguins besten Landschaften derselben Zeit kommt man nie ganz über das Summarische der Behandlung und den Mangel an Tiefenwirkung hinweg. In van Gogh vereint sich mit der Zartheit eine Sicherheit der Organisation des Bildes, Straffheit der Zeichnung und der Palette, die schon die eminente Entwicklung, die nunmehr folgen sollte, ahnen lässt. Er erscheint in den besten Pariser Werken wie ein glücklicher Jüngling, still, sonnig, mehr zu Sisley etwa, als zu Monet, den er glühend verehrte, neigend, durchaus



Arleserin, 1888.

Lyriker. Neben solchen Landschaften kehren Reminiszenzen an die holländischen Jahre wieder. Er nimmt wieder das Stilleben vor. Es gibt ein gelbes Fruchtstück, datiert 1887, das neben den düsteren Kartoffelbildern wie ein nackter Kristall neben sanft getonten Gläsern wirkt. In den beiden Porträts nach dem Père Tanguy, dem einzigen Händler, der sich seiner damals annahm, und in dessen kleinem Laden in der Rue Clauzel er manche Stunde verbrachte, kommt das Robuste der holländischen Bauern wieder. Rodin besitzt die beste der beiden Fassungen. Vor einer Wand von japanischen Holzschnitten sitzt die stämmige Gestalt mit dem derben Gesicht. Die Regelmässigkeit hat nicht mehr das Tendenziöse der Nuenener Bilder, die ohne Form zu wirken versuchten. Die starken Linien und Farben gehören so sicher zusammen, dass sie vermittelnder Füllsel nicht bedürfen. In den Selbstporträts der Pariser Tage wird der Drang nach dem Symbolischen noch nicht ganz vom Künstler absorbiert. In anderen Bildern trübt sich die Sicherheit der Koloristik. Es ist ein Hin- und Herwogen von allen möglichen Tendenzen, eine Sturm- und Drangperiode, die das, was andere in zehn Jahren durchmachen, auf Monate zusammendrängt. Er war nicht ganz zwei Jahre in Paris, vom Frühjahr 1886 bis Februar 1888, war als Outsider der Richtung der Mauve und Maris hingekommen und verliess es im Besitze der Geheimnisse aller grossen Malerei, reif für ein grosses Kunstwerk. Es bedurfte nur der äusseren Veranlassung, um es zum Vorschein zu bringen.

Die letzte Phase, seine grösste, hat alles von einer reinen Erscheinung der Natur. Der glühend Empfindende war in Paris bedächtig geworden und hatte sich zerlegt. Nun geht er in den Süden und lässt die Teile unter dem Brand der Sonne zusammenschweissen, wieder allein unter Bauern, zwischen Erde und Himmel, eine Frucht, die nur dem Humus und dem Licht ihre Reife verdankt. Und wieder möchte ich auf die wunderbare Norm weisen, die der Anormale bestätigt. So wächst jeder Grosse aus der Berührung der Welt mit seinem Selbst. Saugt sich voll in der Stadt, wo allein die Werte zu Tausenden aufgespeichert werden, sackt ein, was er kann, erlebt so schnell, so intensiv, wie möglich, geht dann in die Einsamkeit und bringt allein vor der Natur sein Ich zum Vorschein. Ob der eine am Boulevard bleibt, wie Delacroix, der andere nach Tahiti auswandert, wie Gauguin, der dritte zum Philister in der Provinz wird, wie Cézanne, oder Bauer, wie van Gogh: sie sind alle einsam in der grössten Phase ihres Lebens, erleben nichts mehr von aussen, nur noch von innen, und die äusseren Ereignisse treiben nur noch Variationen desselben Themas.

Gleichzeitig aber enthüllt sich in der neuen Heimat van Goghs das Anormale seines Schicksals. In der milden Atmosphäre stiller Strassen und Kanäle hatten seine erlauchten Vorfahren die Wunder ihrer Malerei geschaffen. Dem Erben war die von so vielen Geistern ausgesaugte Erde zu klein geworden. Die Liebe zur Schöpfung hatte ihm das Glück am Herde zersprengt. Er sucht die Welt,

um neue Grenzpfähle zu pflanzen. Gerade das der Heimat Entgegengesetzte reizt seinen Eroberungsdrang. Paris war ihm Schule gewesen. Nun trug der Holländer seine Inbrunst in eine Natur, die ihm gleichsam den inneren Wert des soeben Gelernten offenbarte. Er ging in die Provence, das romanische Wunderland Frankreichs, wo die Sonne der Erde die reine Farbe lässt und Menschen und Dinge noch so einfach und gross erscheinen, wie in der Zeit, da die Römer hier ihre Arenen bauten. Die Geste der Kunst in solchen Ländern ist leicht und gefällig, wie die Sprache der Südländer, und selbst, wo sie majestätisch wird, lässt sie noch den Hauch von Lässigkeit wohlig gewärmter Glieder merken. Nichts von dem Ernst unserer Zone, nichts von dem Zerklüfteten, das von den Gotikern bis zu den Modernen die Bilder kennzeichnet, nichts von der Konzentration im Drama. Die Tragödie, die bei uns in dem Schrei, der den Nebel zerteilt, ausklingt, löst sich dort noch in sanften Rhythmen. Es ist, als brauche die Kunst in unseren Breiten stärkere Anspannung, gleichwie unsere Erde härtere Arbeit verlangt.

Im Besitz aller durch die minutiöse Läuterung gedoppelten Kräfte griff van Gogh das neue Thema an. Mit der Vehemenz eines Frans Hals, mit einer Kraft von jener Art, die Rembrandt erlaubte, seine dunkelsten Töne zu Flammen aufzurühren, stürzte er sich auf die glutende Pracht des Landes: Feuer zum Feuer. Man hat das Gefühl, als sei zum erstenmal ein Nordländer in den Süden gekommen und habe sich dabei gewaltsam verwandelt, das Innerste nach aussen kehrend, sich aller Hemmnisse entäussernd, die ihn belasteten und die ihn schützten. Ein Naturereignis ging vor sich. Tragisch, weil die Zerstörung selbstverständliche Folge war. Schön, trotz aller Details, die wir von dem dem Ende zuhastenden Schicksal des Menschen wissen, erhebend, wie die Glorie, die aus der Feuersbrunst über die Schreie der Unglücklichen emporsteigend die Blicke der Zuschauer weidet.

Alle grossen Kunstwerke sind Trophäen siegreicher Kämpfe. Auch die Stillen, auch die Gelassenen, zu denen man sich niederneigt, wie zu der verstohlenen Pracht sanfter Blumen. Aus jedem glimmt das Mysterium einer Seele, die sich aus dem Schmutz und tausender Elemente Widerstreit zur Blüte entfaltet. Aus van Goghs Arleser Bildern brennt der Kampf deutlicher, zuweilen mit betäubendem Getöse. Unter dem sengenden Himmel wurden seine Bilder zu Flammen. Die Leidenschaft eines Menschen, der sein Leben lang nichts Besseres kannte, als sich hinzugeben, sah hier das Schöne, wie eine greifbare Sache, die man nur aufzuraffen brauchte. Er kam sich wie der Schnitter im Märchen vor, dem ebensoviel neue Halme wachsen, wie er niedermäht, und er mähte, solange er sich auf den Füssen halten konnte. Schaffen, schaffen — „vite, vite, vite et pressé comme le moissonneur qui se tait sous le soleil ardent, se concentre pour en abattre“.[1])

---

[1]) Der Brief im Mercure de France.

Leclercq zitiert in dem Katalog: J'ai une lucidité terrible par moments lorsque la nature est si belle que ces jours-ci; alors je ne me sens plus et le tableau vient comme dans un rêve.

Er malte seine Bilder nicht, er stiess sie aus. Man kann annehmen, dass in der Zeit in Arles, also vom Februar 1888 bis Mai 1889, mehrere Hundert entstanden sind. Was Gauthier von Delacroix schrieb, dass er eine Sonne im Kopf und einen Orkan im Herzen trug, gilt von van Gogh im wörtlichen Sinne. Es war schauerlich anzusehen, wie er malte: ein Exzess, bei dem die Farbe wie Blut herumspritzte. Er fühlte sich nicht dabei, war eins mit dem Element, das er darstellte, malte sich selbst in den lodernden Wolken, in denen tausend Sonnen der Erde Zerstörung drohen, in den entsetzt zum Himmel aufschreienden Bäumen, in der schrecklichen Weite seiner Ebenen.

Alles das wäre nichts, wenn es nur die krampfartige Empfindung schilderte, aus der es entstand. Aber das Schreckliche dieser Bilder ist dem Wirken des aufgeregten Elements vergleichbar, das auch in der wildesten Empörung die Schönheit bewahrt. Der scheinbare Affekt der Natur ist nur ein relativer Begriff aus kleinen Erfahrungen und wird im Weltengetriebe zum Teil einer majestätischen Norm. Die Woge, die den Schiffbrüchigen schreckt, beschreibt eine göttliche Kurve, und selbst das entsetzte Gesicht des Unglücklichen, der sich an die Planke klammert, wirkt harmonisch in diesem Taumel der Wasser. So ordnen sich in den Bildern van Goghs, die ein Paroxysmus der Naturerfassung entstehen liess, die fragmentarischen Teile zu einem Gleichklang von Farben und Linien, denen die Erregung des Schaffenden nur die Stärke der Richtung, das Sichere und ganz und gar Sachliche der Gestaltung zuweist. Die Wildheit wird Dekoration.

Man kann bei van Gogh in einem Bild deren viele entdecken. Seine Pinselstriche geben nicht nur die Dinge, die sich von weitem mit so elementarer Kraft dem Auge aufdrängen, sondern sie setzen sich untereinander zu einem merkwürdigen Spiel zusammen, das vielartige, freie Ornamente bildet und sowohl die Hintergründe geheimnisvoll belebt, wie den Dingen, die sich davor in scharf gehauenen Konturen abheben, eine seltene Pracht der Materie verleiht. Es ist natürlich im Grunde nichts anderes als eine Entwicklung des Korns, das die Qualität jedes Malgrundes ausmacht; eine besondere Struktur des Pinselstrichs, also die Entwicklung des Manuellen in der Pinselführung, das die Venezianer begonnen haben und das die neuere Malerei von der der Primitiven scheidet; was wir, abgesehen von Farbe und der Komposition im vulgären Sinne, an Tizian und Tintoretto, an Rubens und Watteau, an Delacroix und an Monet lieben und auf das die meisten Heutigen ihre ganze Kunst aufbauen. Aber van Gogh macht ein Mittel daraus, das weit entscheidender als alle anderen Elemente die Art seiner Bilder bestimmt. Er stilisiert damit bewusster als seine Vorgänger, schematisch wie Seurat, aber mit viel reicheren Variationen, konzentriert damit den Stoff zu einem Farbenextrakt aller möglichen Materialien. Nichts liegt weniger in seiner Absicht, als das Auge zu täuschen, keine Modellierung verlockt, an etwas Körperliches zu glauben. Das Bild bleibt stets eine Fläche wie im Gobelin,



Halte de forains, 1888 (Sammlung Fabre, Paris).

aber es wird so reich wie es nie ein Gewebe sein, kann, und sei es aus Gold und Steinen gewirkt, und der Reichtum ist so organisch, dass er wie Natur wirkt. Seine Koloristik lässt sich an den Fingern einer Hand abzählen. Was für Velasquez das Weiss, Grau, Rosa, Schwarz, für Vermeer das Zitronengelb, das bleiche Blau und das Perlgrau bedeuten, sind für ihn Preussischblau, reines Gelb bis Orange, Smaragd- und Veronesegrün und Rot.[1]) Das Komplementärproblem hatte er sozusagen in der Hand, nicht im Kopf; es war für ihn nicht entscheidend. Er riskierte die gefährlichsten Kombinationen, setzte ein knallig helles Preussischblau neben das süsseste Rot, aber wählte die Quanti-

[1]) Er bestellt von Arles seinem Bruder: „3 Chromes (l'orangé, le jaune, le citron), le bleu de Prusse, l'émeraude, les laques de garance, le vert veronèse, la mine orange; tout cela ne se trouve guère sur la palette des peintres hollandais, Maris, Mauve et Israels. Seulement cela se trouvait sur celle de Delacroix . . ."

In anderen Briefen finden sich Hymnen auf seine Lieblingsfarbe, das Gelb.

täten so sicher, goss z. B. um die eben genannte Kombination eine solche Masse von gelben und tiefgrünen Tönen, dass das Gewagteste wie das Natürlichste erscheint. Nie wandte er Blau an, ohne es zu Gelb, nie ein leuchtendes Rot, ohne es zu Orange zu stellen. Das Bild bei Aghion, die Allee mit den Römergräbern in Arles, ist ein wunderbares Beispiel. In zwei mächtigen Baumreihen, die vorn auf Blau stehen, hinten in den von der Perspektive verengten rein gelben Himmel laufen, rieseln Ströme von Orange, mit Rot getönt, und bilden auf dem Boden tief blutrote Lachen. Es ist wie ein riesiger Kampf von Farben, die eine fast gegenständliche Bedeutung annehmen, so tief überzeugt ihre Verwendung.[1])

Man muss van Gogh besitzen, um das Relative aller modernen Farbentheorien zu erkennen und sich vor allem über die ganz unergründlichen Gesetze der quantitativen Verteilung der Farbenmassen klar zu werden. Man möchte, grob gesprochen, fast annehmen, dass es mehr auf die Masse der Farbe, die zu einer oder mehreren anderen steht, ankommt, als auf die Art, und dahinter versteckt sich wiederum nur die alte Bedeutung der Komposition im Bilde. Daher ist vielleicht sein prächtigstes Werk der „bon Samaritain", für das die Lithographie Delacroix' als freie Vorlage diente. Auf einer Fläche von 60×70 cm hat hier van Gogh seine ganze Palette erschöpft. Die Dominante ist blau, zu der alle Farben des Bildes in Beziehung gebracht werden. Sie beginnt in dem Hintergrund, der in nuce alle Elemente enthält, die in der dramatischen Gruppe zu stärksten Kontrasten gelangen. Vorwiegend sind im Hintergrund die stark mit Weiss, zuweilen mit Rosa, Hellgrün und nach links zu mit Dunkelorange bereicherten hellblauen Töne, die auch die berühmten gleichzeitigen Ravinbilder von Arles auszeichnen. Die Konturen der Berge heben sich koloristisch in äusserst feinen Differenzen nach Hellrosa und — bei dem obersten dreieckigen Ausschnitt — nach van Goghs geliebtem Wassergrün ab und werden von gewellten Pinselstrichen vollzogen, die der Richtung der Flächenstriche den deutlichen Akzent geben. Die Gruppe wird von der durch Laque de garance, Weiss und Blau erzielten, etwa rostartigen, aber glänzenden Farbe des Maultiers, von dem Preussischblau in dem Kleid des Kranken und vom Orange des Samariters gebildet. Aber diese langweiligen Bezeichnungen vermögen trotz der guten Abbildung nicht mal einen vagen Begriff dieses Reichtums hervorzurufen. Zumal das Tier, dessen merkwürdig tiefe Farbe sozusagen das ganze Bild trägt, spottet der Beschreibung. Es bildet einen mysteriösen Grundton zu der noch mysteriöseren Farbe des Fleisches des Kranken und der dunkleren Haut des Samariters. Wundervoll steigert sich das Blau von dem Hintergrund nach dem Vordergrund, also von oben nach unten, am tiefsten in den Hosen des Samariters, wo es mit dem Orange des Oberkleides und den grünlich gelben Tönen der

[1]) Man lese weiter unten in der Fussnote nach, was er selbst über seinen Farbensymbolismus geschrieben hat. Das citierte Bild bei Aghion ist in meiner Entwicklungsgeschichte abgebildet.



Le Ravin. 1886 (bei Schuffenecker, Meudon).

Beine zu den stärksten Akkorden zusammenklingt. Nach der anderen Seite steht das Orange auf der durch starke, hellgrüne Spritzer auf verschwindendem Blau geschaffenen Wiese. Hier schlängelt sich das Hellrosa des Weges in die Berge hinein, kehrt vorn im Boden, oben bei dem wassergrünen Ausschnitt der Berge und am stärksten in dem Rande der Kopfbekleidung des Samariters wieder, wo es von dem fahlen Fleischton zu dem isolierten, tiefroten Mittelpunkt des Fez hinleitet, der wie ein glühender Rubin als Auge des Bildes leuchtet.[1])

van Goghs Wirtschaften mit der farbigen Fläche ist geeignet, die Lehre der Japaner, die der Gegenwart vielseitig dient, zu vertiefen. Er ergänzt, was Degas und Lautrec dem Import zufügten, und hält stets das goldene Prinzip der Vereinfachung vor Augen. Gleichzeitig steigt die Pracht über jede je erreichte Wirkung des Staffeleibildes hinaus. Sein Hauptwerk, der Ravin, die Schilderung einer merkwürdigen Felsschluchtenbildung bei Arles, von rauschender blauer Tonfülle, ist eine Materialvorlage unschätzbaren Wertes. Die Natur scheint

[1]) Das Gemälde ist nach einer guten Druetschen Photographie in meiner Entwicklungsgeschichte abgebildet.

nur benützt, um durch eine zufällige anormale Häufung starker Linien, die in immer neue Flächen verschwinden, den Reichtum des Teppichhaften zu vergrössern. Wenn es gelänge, solche Werke auf grosse Flächen zu übertragen und sie dauerhaft zu machen, könnte man sich fast der Illusion hingeben, ein Dekorationsmittel gewonnen zu haben, das den Mosaiken der Alten gleichkommt und mit der Pracht die Distinktion des Gobelins vereint.

Natürlich wird hier, wo sich die Eigenart van Goghs am konsequentesten äussert, gleichzeitig ihre Grenze deutlich. In manchen Gemälden der letzten Zeit tritt das Schema zu unverhohlen zutage, um nicht in uns ein Gefühl von Leere entstehen zu lassen, das sich dem Bann der starken Linien und Farben entzieht. Die Erinnerung an ein Frauenantlitz Renoirs, an ein Blumenstück Manets vollbringt dann die wohltätige Revision unserer Schätzung und zeigt mit einem Schlag die Berechtigung, mit der diese Künstler altmeisterlich genannt werden. Wir erkennen das Opfer der Entwicklung, nachdem wir uns über den Gewinn gefreut haben. Die Vollkommenheit jener grossen Meister ist schwerer zu übersehen als van Goghs Gestaltung; sie umfasst reichere Gebiete und beglückt tiefere Seiten unseres Wesens. Ihr Stil war eine reich modulierte Sprache, unbeschränkt in der Auswahl der Empfindungen, die sie wiedergab, frei von allem Zwang. van Goghs Stil ist der Notbehelf des Isolierten und steht auf dürftigeren Konventionen. Seine Sphäre nähert sich der äussersten Peripherie des Malerischen und flutet schon ins Kunstgewerbliche hinüber. Nur enthält der Notbehelf keine flauen Werte. Er ist arm, aber durchaus echt. Der Kompromiss, wenn davon gesprochen werden kann, ist die qualvolle Sehnsucht eines ganz reinen Menschen nach unzweideutigen Formen seines Ideals, keine Gedankenblässe, kein Verzicht auf Läuterung der Instinkte. Und wie vorsichtig der Begriff des Kunstgewerblichen, der hier gestreift wurde, zu verstehen ist, geht aus jedem Vergleich mit den Stilisten unserer Tage hervor. Selbst wenn man die Begabtesten unter ihnen nimmt, wächst van Gogh sofort in unerreichbare Höhe. Denkt man an die kümmerlichen Stilversuche, von denen er selbst in seinen früheren Zeichnungen ausging, so scheint die durchlaufene Bahn immer reichere Gebiete zu erschliessen. Das Wunderbare ist, dass selbst in den ganz ornamental wirkenden Bildern die unmittelbare Beziehung zur Natur erhalten bleibt, dass wir da, wo das Wirkende nur auf einer Kombination von Farben und Arabesken zu beruhen scheint, immer noch von der die Materie gewaltig durchdringenden persönlichen Anschauung des Künstlers getroffen werden. Und wenn sich dieser unserem Empfinden unentbehrliche Eindruck zuweilen auf Gebilde beruft, die im Vergleich zu den Werken der grossen Vorgänger van Goghs wie Rudimente erscheinen: die Macht des reinen Instinkts, der sie entstehen liess, reisst uns über alle Lücken fort.

van Goghs relative Einseitigkeit rührt von der Bewusstheit des Menschen her, dem seine Kunst nur Mittel war, nicht vollkommen zum Zweck wurde. Schon



Garten Daubignys in Auvers, 1890.



aus diesem Grunde tut man ihm unrecht, wenn man dem Pathologischen seiner Existenz eine besondere Bedeutung für den Kunstwert der Leistung zuweist. Dass der Mensch wahnsinnig war, als er seine herrlichsten Bilder schuf, sagt von seiner Kunst nicht mehr, als von Delacroix die Tatsache, dass dieser zuweilen an Magenbeschwerden litt, oder von Géricault, dass er sich ein Bein brach. Dass sein Wahnsinn den Menschen bestimmte, ist selbstverständlich. Es war der Entgelt für seinen Reichtum, die Auslösung nach einer verhältnismässig starken Konzentration. Daraus auf einen Wahnsinn des Künstlers als solchen zu schliessen, ist ungefähr derselbe gegenstandslose Unsinn, wie wenn man einen Maler frommer Bilder fromm oder den von Verbrecherszenen verbrecherisch nennt. Bedürfte es eines Beweises für die Bewusstheit des Schaffenden, so brauchte man nur an seine Briefe aus dem Irrenhause zu erinnern. Er spricht von seiner Krankheit mit derselben Sachlichkeit, mit der jemand ein körperliches Gebrechen konstatiert, und entwickelt gleichzeitig Ideen über seine Malerei, die zu den tiefsten Dingen gehören, die je über Kunst geschrieben wurden.

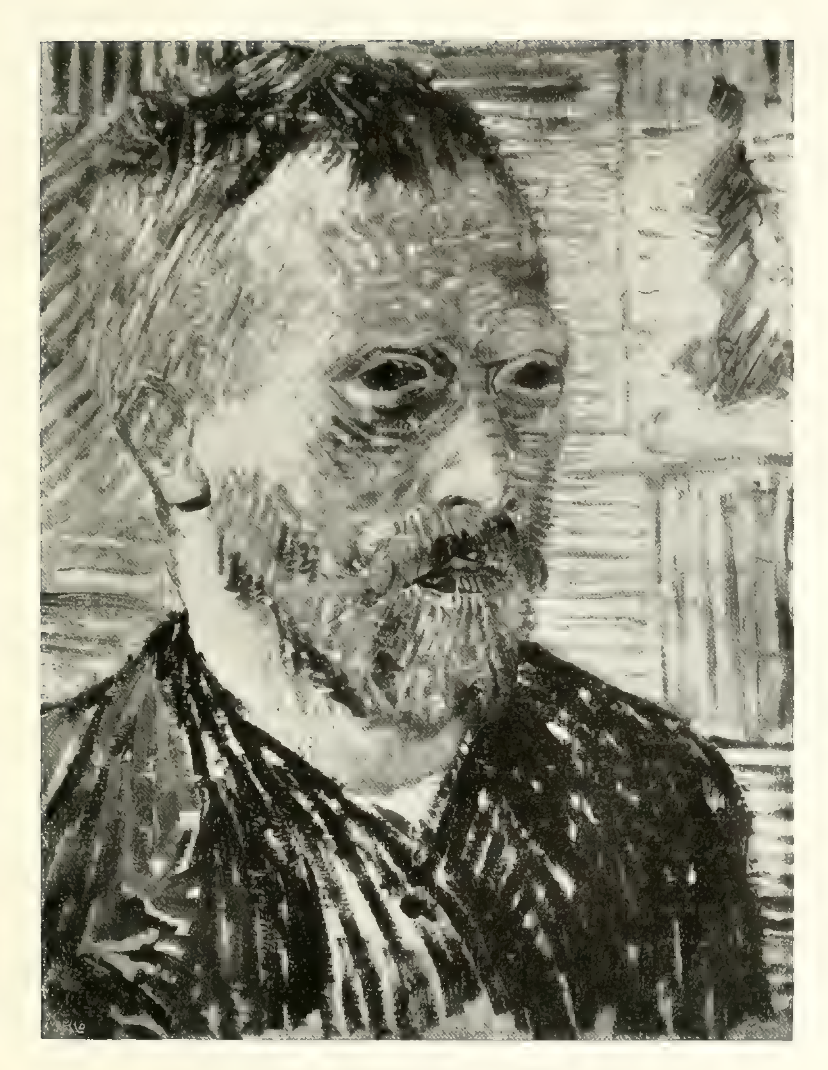
Vincent van Goghs Anschauung wird von Anfang an von einem tiefgehenden Sozialismus bestimmt. Man denke an keine enge Formel, nicht an die blöde Theorie, zu der sich Proudhons grosser Freund Courbet hergab, auch nicht an die duftende Lehre der englischen Volksbeglücker à la Morris und Crane, die ach so weit vom Schuss sind, auch nicht an die Armeleutemalerei, die in Deutschland zur Erbauung der Gefühlvollen betrieben wurde. Was sich van Gogh darunter dachte, war die nackte Tat eines schönen Menschen: Mitteilen! Nichts ist merkwürdiger, als dass dieser in jedem Schritt Persönliche, der alles aufs Spiel setzte, um dem eigenen Instinkt zu folgen, aus einer Seele herausschuf, in der für den Ehrgeiz des Artisten kein Platz war. Als junger Mensch war er Kunsthändler gewesen. Nicht der merkantile Instinkt hatte ihn getrieben, sondern die Lust, zwischen schönen Dingen zu stecken und zwischen den Menschen, die sie machen. Ihnen wollte er helfen und den mit Blindheit Geschlagenen die Augen öffnen, dass alle teilnehmen könnten am Heil der Menschheit. Dann, als ihm das Klägliche der Rolle aufging und er einsah, dass tätigeres Eingreifen not tat, war er Lehrer geworden und hatte sich 1876 in England einen Kreis von Schülern gesucht. Immer noch schien es ihm zu wenig. Dann brachte ihn der Durst nach einem weiteren Wirkungskreis auf den Beruf des Vaters. Er wurde Geistlicher, wollte Prediger werden. Der theologische Formelkram verleidete ihm die Sache. Er ging 1880 als Laienprediger zu den Bergleuten in das Borinage. Dort war ihm endlich, als er merkte, dass den Menschen in ihrer Bedrücktheit die Worte Worte blieben, sein wahrer Beruf aufgegangen. Auf diesem Umweg kam der Künstler zustande.

Die Genesis ist von dem fertigen Meister nicht wegzudenken. Er blieb, was er von Anfang war: der Mensch, der sich mitteilen wollte. Wunderbarer, als es ein Dichter ersinnen konnte, erfüllte er sein Geschick. Es ist, als habe ein Einziger

den Vorwurf gegen den Egoismus unserer ganzen Epoche gefühlt und sich hingegeben, ganz wie einer jener grossen Märtyrer, deren Geschicke uns aus fernen Zeiten überliefert werden. Grandios in dem Unzeitgemässen, grandios in dem ganz Zeitgemässen, in der Wahl seines Heldentums. Alles und nichts verriet in ihm den Künstler; alles, weil er das heilige Feuer in sich trug, ein Aeusserungsbedürfnis ganz elementarer Art; nichts, weil ihm durchaus nicht die Malerei als angeborene Offenbarung dieses Triebs erschien. Er hatte den Stoff, aus dem zu früheren Zeiten die grossen Menschheitsbeglücker gemacht wurden, war ein ganz tiefer Idealist, der sich aus Sehnsucht nach Menschen verzehrte und der, wo und wie immer, unendlich viel Gutes gewollt hätte. „Christus", schrieb er einmal, „war der grösste Künstler, weil er unsterbliche Menschen gemacht hat, keine Kunstwerke, weil seine Worte, die er als Grandseigneur niederzuschreiben verschmähte, besser als es Marmor und Bilder vermögen, die ungeheure Kraft auf die anderen gewannen: weil er wusste, dass sie noch bleiben würden, wenn die Formen der Welt, in denen er lebte, längst vergangen wären." Darin steckt der ganze van Gogh. Mehr als an die Kunst glaubte er an eine ungeheure reine Schöpfungskraft, den Menschen gegeben, um andere Menschen zu beglücken, die nicht den einzelnen treibt, zu seiner Eitelkeit seiner Kunst zu leben, sondern für die es sich lohnt, das schwere Dasein eines grossen Künstlers zu ertragen. Er klagt wiederholt seinem Bruder, dass er sich nicht Künstler genug fühle, um nicht schmerzlich zu entbehren, dass Statuen und Gemälde keine lebendigen Wesen wären. Es sei niederdrückend, zu denken, „dass man mit weniger Kosten statt Kunst Leben hätte schaffen können". Der Ausspruch ist von gewaltiger Tragik. Jeder Grosse, der sich wie van Gogh einem Ideal opfert und, wenn er es endlich vor sich sieht, erkennt, dass er in seiner höchsten Not, im höchsten Glück allein ist, den Anblick zu geniessen, kann dasselbe vom eigenen Schicksal sagen.

Ein Primitiver in dem Sinne, mit dem heute viel gespielt wird, von einer Ueberzeugung, die ganz allein steht, war van Gogh. Er dachte an Volkskunst, aber nicht, um dem Volke etwas vorzuspielen. Er hat den Ernst Millets noch ernster, beinahe könnte man sagen, lutherischer gemacht. Das verborgen Griechische der Milletschen Bleistiftzeichnungen ist bei ihm einem hünenhaften Instinkt gewichen. Er hat gar nichts Klassisches, sondern erinnert an die uralten Steinmetze, deren Figuren zerklüfteten Gebirgen gleichen. Seine Gesichter scheinen mit stumpfen Messern in hartes Holz gekerbt, und das Wunderbare daran ist, dass das Barbarische nicht hemmt, sondern bereichert. Ergreifende Bildnisse der Menschheit schwebten ihm vor. Bilder wie die „Berceuse" sollten nicht für Amateurs, sondern für derbere Leute sein, und es gehörte zu seinen allzu natürlichen Enttäuschungen, dass sich kein Bauer zu den Sitzungen hergeben wollte.[1])

[1]) Emile Bernard zitiert in „Les Hommes d'Aujourdhui" (8. Band Nr. 390) die Stelle eines Briefes über die Berceuse: La nuit, en mer, les pêcheurs voient sur l'avant de leur barque.



Selbstportrait, 1888.

In jeder Phase seines kurzen Lebens differenziert sich sein Sozialismus, wird breiter, mächtiger, dringt tiefer. Die Aufbietung des Besten, was er hatte, galt in einem Umfange dem Ideal, dass wir vor einem Rätsel zu stehen meinen. Nicht das Atom des eigenen Vorteils, wie es sich in mildester Form im Bewusstsein der Originalität ausdrückt, schmälerte die Reinheit seiner Gesinnung. Das Individuelle erstieg in ihm die göttliche Höhe antiker Empfindung, wo es nur als Unbewusstes existiert. Er nahm von anderen und schenkte anderen, als gäbe es in seinem Bereich kein erklügeltes Recht auf Eigentum. Was jeder besass, war Teil an dem Göttlichen, das in ungemessenen Schätzen vor aller Blicken dalag. So kam es, dass er das, was einer engen Auffassung als Erfindung erscheint, nicht als eine Sonderheit für sich beanspruchte. Er hat nicht nur in der ersten Zeit, sondern namentlich in den zwei Jahren seiner Blüte, als ihm alles gelang, was er berührte, mit wahrer Wonne nach einfachsten Motiven geschaffen. Ein weiser Selbsterhaltungstrieb sprach dabei mit. Er fürchtete sich vor seinem Dämon. Die Phantasie trieb ihn ins Ungemessene, sobald er sich ihr ganz überliess, und überlieferte ihn der Krankheit. Darum trachtete er, sie durch die Beschränkung des äusseren Rahmens

une femme surnaturelle dont l'aspect ne les effraye point, car elle est la berceuse, celle qui tirait les cordes de la corbeille où mômes ils geignaient; et c'est elle qui revient chanter au roulis du grand berceau de planches les cantiques de l'enfance, les cantiques qui reposent et qui consolent de la dure vie.

Bernard schreibt, dass v. G. die Berceuse in der Absicht malte, sie in Marseille oder Saintes-Maries in einer Matrosenschenke aufzuhängen. Zwei grosse Sonnen sollten links und rechts davon hängen, in deren starkem Gelb die Allmacht der Liebe symbolisiert würde.

Man fühlt in diesen Poesien den Geist Zolas, dessen symbolische Art van Gogh stärker als alle anderen Dichter seiner Zeit bewegte. In dem schon oben zitierten schönen Brief aus Arles, aus dem Jahre 88 (in „van Nu en Straks" publiziert) liess er sich über seinen Symbolismus aus: Au lieu de chercher à rendre exactement ce que j'ai devant les yeux, je me sers de la couleur plus arbitrairement pour m'exprimer fortement Laissons cela en tant que théorie, mais je vais te donner un exemple de ce que veux dire: Je voudrais faire le portrait d'un ami artiste qui rêve de grands rêves qui travaille comme le rossignol chante parce que c'est ainsi la nature. Cet homme sera blond. Je voudrai mettre dans le tableau l'amour que j'ai pour lui. Je le peindrai donc tel quel aussi fidèlement que je pourrai — pour commencer. Mais le tableau n'est pas fini ainsi. Pour le finir je vais maintenant être coloriste arbitraire. J'exagère le blond de la chevelure, j'arrive aux tons orangés, aux chromes, au citron pâle. Derrière la tête — au lieu de peindre le mur banal du mesquin appartement — je peins l'infini, je fais un fond simple du bleu le plus riche, le plus intense que je puisse confectionner, et par cette simple combinaison, la tête blonde éclairée sur ce fond bleu riche obtient un effet mystérieux comme l'étoile dans l'azur profond.

Pareillement dans le portrait de paysan j'ai procédé de cette façon, mais en supposant l'homme terrible que j'avais à faire, en plein midi, en pleine fournaise de la moisson. De là, des orangés fulgurants comme du fer rougi, de là des tons de vieil or lumineux dans les ténèbres. Ah, mon cher! les bonnes personnes ne verront dans cette exagération que de la caricature. Mais qu'est ce que cela nous fait? Nous avons lu „la Terre" et „Germinal" et si nous peignons un paysan, nous aimons à montrer que cette lecture a un peu fini par faire corps avec nous.

festzulegen. Sein Ideal wäre — nach seinem eigenen Geständnis — gewesen, Heiligenbilder zu malen. „Eussé- je eu les forces pour continuer, j'aurais fait des saints et des saintes femmes d'après nature, qui auraient paru d'un autre age; ç'auraient été des bourgeois d'à présent, ayant pourtant des rapports avec des chrétiens fort primitifs. — Les émotions, que cela cause sont cependant trop fortes. J'y resterais. Mais plus tard, plus tard, je ne dis pas que je ne viendrai pas à la charge. . . . Il ne faut pas songer à tout cela, il faut faire, fût- ce des études de choux et de salade pour se calmer, et après avoir été calmé, alors . . . . ce dont on sera capable."

Er hielt sich an ein Stück simpelster Natur, nicht ohne sie zum Abbild seiner Seele zu machen, goss seine Inbrunst in Stilleben, die wie Ergüsse wirken, malte Landschaften ohne Menschen, in denen sich Dramen abspielten. Und wie die Natur, so wurden ihm die Bilder geliebter Meister, Delacroix, Daumier und zumal Millet, zum Halt im Taumel seiner Eingebungen. Vielleicht begreift man, dass es kein Mangel an Erfindungsgabe war, was ihn dazu trieb, dass es eher auf dem Entgegengesetzten, auf einem Ueberschuss an produktiven Kräften beruhte, die er nur dadurch bezwang, dass er ihnen die bestimmte Richtung einer fremden Form vorschrieb. Er hielt sich an die Kompositionen, und doch erscheinen sie in den Bildern, die aus dieser merkwürdigen Vereinigung hervorgingen, nur wie die Beete, in die er seine Blumen pflanzte. Er war nicht willkürlich in der Wahl. Man glaubt, Delacroix besser zu kennen, obgleich man in van Goghs Samariter nach dem Bilde des Meisters einen echten van Gogh vor sich hat; man kommt Daumier in den berühmten Trinkern näher, die wie in einem Guss von van Gogh geschaffen erscheinen und tatsächlich nach der Vorlage entstanden; und in den Uebertragungen der Milletschen Szenen tritt eine ganze Welt wunderbarer Entwicklungen ins Dasein. So äussert sich der reale Wert jenes Sozialismus. Er beschränkt sich nicht auf die vergangenen Meister. Gauguin lieferte dem Freunde manche Zeichnung, die mit üppiger Vegetation bedeckt — stärker, gesünder, als sie Gauguin erdenken konnte — zurückkehrte. Zusammenarbeiten! sich mitteilen! ist das Motiv aller Briefe van Goghs. Er, der sich in jedem Werk bis auf den Grund seines Wesens erschöpfte, fand, dass ein Alleinstehender nichts Bleibendes zu schaffen vermöchte, und sehnte sich nach Werken, „die die Macht des Individuums übertreffen". Oft bat er seine Freunde, zu ihm nach Arles zu kommen, um zusammen zu arbeiten. Der eine könnte dabei die Komposition übernehmen, der andere die Farbe. Er hat nie seine Bilder signiert. Wenn er mal seinen Vornamen auf eine Leinwand setzte, die er seinem Bruder oder einem Freunde gab, so war es wie die Unterschrift unter einem Briefe. Theodor, der jüngere von beiden, der mit rührender Liebe für den Lebensunterhalt Vincents sorgte, hatte Goupil langsam zu den Impressionisten gezwungen. Er veranstaltete Ausstellungen Pissarros, Monets, Renoirs und Seurats, die nicht wenig zum Sieg der modernen

Malerei beitrugen. Beiden Brüdern schwebte die Gründung einer Association von Künstlern vor, die in den grossen Städten Frankreichs und des Auslandes die besten Werke der Gegenwart zeigen, den Anerkannten eine würdige Repräsentation geben und sie vor Ausnutzung schützen, den Unbekannten die Mittel verschaffen sollte, um leben und arbeiten zu können. Es fehlte immer nur der generöse Bankier, der die Gelder vorstreckte. Als der Schmerz über den Selbstmord Vincents den bereits schwer erschöpften Bruder auf das Krankenlager geworfen hatte, kam ihm eines Tages die glückliche Wahnidee, Vincent habe den grossen Unbekannten gefunden, und sofort telegraphierte er nach Pouldu, wo Gauguin mit seinen Getreuen darbte, er möchte sofort nach Paris kommen, den Kontrakt zu unterzeichnen. Als Gauguin freudestrahlend nach Paris eilte, war Théo bereits dem Bruder zu dem grossen Unbekannten gefolgt.

Sich stützen! war van Goghs Sozialismus. Dass, der dazu riet, der stärkste der ganzen Generation war, der in sich die kühnsten Hoffnungen aller anderen verwirklichte, gibt seiner Theorie eine goldene Aureole.

Diese weise Oekonomik war nicht stark genug, den Feuergeist an die schwache Schale zu fesseln. Auch van Gogh ist eine Selbstzerstörung zugunsten künstlerischer Aeusserung wie E. Th. A. Hoffmann, den er liebte, ohne den materiellen Einfluss auf die Romantiker zu teilen, die aus Hoffmann ihre Haschisch-Rezepte gewannen. Er stand dem Kreise, in dem Delacroix gelebt und mit dem dieser in letzter Instanz auch wohl nur Aeusserlichkeiten gemein gehabt hat, fremd gegenüber und besass nicht das mindeste Verständnis für Baudelaire, während er Huysmans merkwürdigerweise sehr hoch schätzte.

Seine Selbstzerstörung ist tragisch, weil sie natürliches Opfer ist, keine Selbstbefleckung, die Tat eines ganz gesunden Bewusstseins, das an der ungenügenden Widerstandskraft des Körpers zersplittert. „Je kränker ich werde, desto mehr Künstler werde ich," schreibt er und denkt dabei an nichts weniger als perverse Freuden; er konstatiert dieselbe nüchterne Tatsache, mit der sich Rembrandt herumschlug, als er, „ein alter verwundeter Löwe mit Lappen um den Kopf immer noch die Palette hielt". Der tragische Ausgang ist unabänderlich, weil er ein natürliches Geschick erfüllt. Das einzige Mittel um nicht zu verzweifeln, um die Achtung vor sich selbst zu behalten, um das Opfer des Bruders zu vergelten, der so viel Farben und Leinwand zahlt und genau weiss, dass Vincent nicht mal diese Auslagen decken wird, ist: besser machen, immer mehr die schwachen Fäden lösen, die das Persönliche an den gebrechlichen Leib gebunden halten, immer tiefer eindringen in das Mysterium, das die Augen blendet, die künstlerische Seele immer körperlicher zu gestalten, auch wenn sie den Körper entseelt. Es ist Heroismus, weil dem Helden der Ausgang kaum zweifelhaft war, ein Bauernheroismus, weil er ohne dramatische Gesten natürlich und einfach, fast selbstverständlich vor sich geht. Vincent spricht in einem Briefe von einem braven Manne, der das Zeitliche



Blumen, 1889.

segnete, weil er keinen ordentlichen Arzt gehabt habe; „Er trug die Sache ruhig und vernünftig und sagte nur immer: Schade, dass ich keinen anderen Arzt habe. Er ist mit einem Achselzucken gestorben, das ich nie vergessen werde . . .“

So ungefähr muss man sich den Selbstmord Vincents erklären. Schon in Arles, als Gauguin bei ihm war, drohte er einmal die mürbe Schale zu sprengen. Er kam wieder zu sich und begab sich freiwillig in das Irrenhaus von Arles, wo er die herrlichsten Dinge malte, unter anderen die zahlreichen Ansichten des Klostergartens des Irrenhauses, von denen sich die schönste Fassung bis vor kurzem bei Cassirer in Berlin befand, dann „Le jardin public à Arles“, bei Fayet in Paris, endlich das grossartige Selbstporträt (bei Schuffenecker). Nie wird man diesen ungeheuerlichen Kopf mit der viereckigen Stirn, den klaffenden Augen und den hoffnungslosen Kiefern vergessen. An dem tief ausgeschnittenen Hals prangt wie ein heidnisches Symbol ein grosses goldgleissendes Schmuckstück. Darunter sinken die tief dunkelrotblauen Tinten in den Rock und wirken auf der kreischenden Tapete des Hintergrundes wie Töne seltener Sammetraupen auf blanken Felsen. Es ist von einer so grausigen Pracht der Linie, der Farben, der Psyche, dass man den Atem verliert und nicht mehr weiss, ob man sich vor der ungeheuerlichen Steigerung des Schönen darin entsetzt oder vor dem drohenden Wahnsinn dieses Gesichtes, das sie erfand.[1])

In seinen Briefen an Théo aus dieser Zeit ist er von erstaunlichem Gedächtnis. Er klammert sich an Kindheitserinnerungen, wie um der fremden Gewalt, die ihm ans Leben will, die Heimat entgegenzuhalten, und erholt sich soweit, dass er im Mai 1889 nach San Remy geht, um hier ein neues Feld der Tätigkeit zu finden. Aber der Bruder ist in Sorge, und als Vincent ihn in Paris besucht, fühlt er die Gefahr und sieht sich nach Hilfe um. Er findet sie in dem Dr. Gachet.

Gachet, der noch heute rüstig seines Amtes und seiner Kunst waltet, besass schon damals ein gastfreies Haus in Auvers-sur-Oise, hart neben Valmandois, wo der blinde Daumier seine letzten Jahre gelebt hat. Daubigny malte dort, Cézanne kam 1880 auf Empfehlung Gachets nach Auvers, hat dort während mehrerer Jahre gewohnt und herrliche Dinge gemalt. Vielen anderen ist das gebenedeite Land zum Segen und der Tisch des alten Malerdoktors zum Behagen gewesen. Auch van Gogh schien sich in Auvers zur Gesundheit zu malen. Er kam im Mai 1890. Seine Auversbilder haben natürlich nicht die rauschende Fülle starker Farben, wie sie ihm der Süden zeigte, aber dafür bringt er es hier zu einer Ausgestaltung seines Linienspiels wie nie zuvor. Sein Selbstporträt und das Porträt des Doktors, beide im Besitz Gachets, sind rein rhythmische Werke, ohne alle Härten, mit einer ganz bewussten Ausnutzung seines beispiellosen Talentes für dekorative Aufgaben. In den Rosen und Kastanienblätter- und

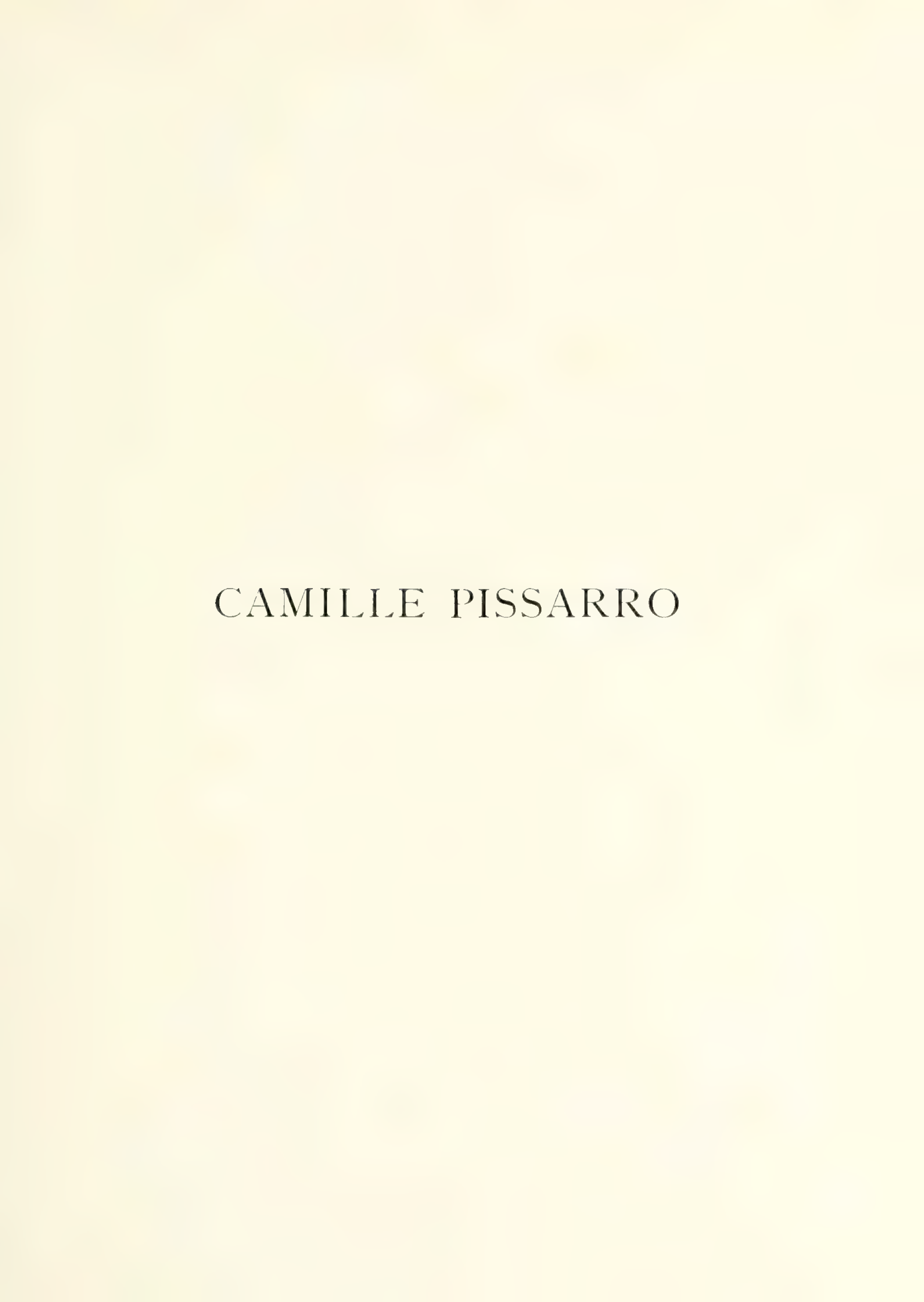
[1]) Hier ist nicht dieses Bildnis, sondern ein weniger bekanntes, in dem die Vereinfachung noch weiter getrieben ist, abgebildet.

Blütenarrangements derselben Zeit scheint ein ganz glücklicher harmonischer Geist, fern von aller Dramatik, seine schönen Träume zu spinnen.

Wer das Leben van Goghs verfolgt hatte, konnte sich kaum dadurch täuschen lassen. Die letzte Epoche war ein schöner Abschluss, aber sie konnte nur zum Feierabend werden. Van Gogh hatte gesagt, was er zu sagen hatte. Leute wie er müssen das Fieber mit dem Fieber schlagen. Als er sich ausgetobt hatte, auf die Weise, wie es anständigen Naturen erlaubt ist, musste er gehen, schnell und in Schönheit, um nicht langsam in das Hässliche, die idiotische Krankheit, zu sinken. Als ihn der Doktor mit der Kugel im Leibe fand und ihm die überflüssige Frage nach dem Warum vorlegte, zuckte Vincent die Achseln. — Sie haben dann noch die Nacht und den folgenden Tag manche Pfeife zusammen geraucht und von feinen Kunstdingen und anderen schönen Sachen gesprochen. Gachet behauptet, dass Vincent der Terpentingeruch geschadet habe; auch soll ihm das Malen unter freiem Himmel nicht förderlich gewesen sein; er konnte der Gewohnheit nicht widerstehen, beim Malen den Hut vom Kopfe zu reissen, und die Sonne hatte ihm schliesslich alle Haare vom Schädel gebrannt, so dass sie zuletzt von dem Gehirn nur noch durch eine dünne Knochenschale getrennt war.

Er starb am 29. Juli 1890.

Die Geste, mit der er sich des Lebens entkleidete, war zu einfach und selbstverständlich, um uns über Gebühr zu beunruhigen. Er ging, weil er nicht mehr weiter konnte. Tragisch ist, dass ein Mensch wie dieser, rein und stark wie kein zweiter, an seiner Reinheit und Stärke zersprang, dass sein Altruismus, mit Wundern gesegnet, die vor den schönen Märchen der Alten nicht zurückstehen, isoliert bleiben musste und wie der Schrei eines Kindes im Getümmel verhallte. Tragisch ist, dass wir unsere Helden nur noch als Anomalien zu erzeugen vermögen. Doch versöhnt uns mit dem Geschick das unsterbliche Werk, das van Gogh zurückliess.



CAMILLE PISSARRO

Duret schrieb 1878: Wenn die Kohl- und Salatköpfe aus dem Gemüsegarten Pissarros alt geworden sein werden, wird man in ihnen den Stil und die Poesie entdecken. Der erste Teil der Prophezeiung ist in Erfüllung gegangen. Dreissig Jahre geben heute hinreichenden Abstand für die Leute schwersten Kalibers, auch für den Pissarro der Kohlköpfe. Man meint fast, der Abstand sei für ihn schon zu gross. Das Regime der Kohlköpfe, der Enthusiasmus für den Natureifer der grossen Generation hat seine Würze verloren. Nur wo er zum Stil führt, begeistern wir uns noch für ihn; nur wo grosse Werke von der Kunst berichten, freut uns ihre Natur. Hat Pissarro dieses Postulat erfüllt? Hat er Stil? Gehört er zu den Grossen, deren Bilder alt werden? — Nach Mirbeau, dem Verfasser der Vorrede für den Katalog der grossen Ausstellung, die im Jahre 1904 viele Werke des Verstorbenen bei Durand Ruel vereinte, sollte man es glauben. Er nennt ihn einen der grössten Maler dieses Jahrhunderts und aller Jahrhunderte. Das sagte der Enthusiasmus bei der Todesnachricht. Die Zeit Pissarros ist an sehr grossen Malern reich und kann sich mit allen Zeiten, soweit überhaupt verglichen werden kann, an Intensität besonderer Werte messen. Aber nur das einzelne entscheidet diesen hohen Titel, einzelne Persönlichkeiten ragen gewaltig über unsere Tage hinaus und kommen den Grossen früherer Zeiten näher. Nicht die Epoche ist gross an Kunst, eher muss man sie die kleinste von allen nennen. Die Masse um die Grossen ist Gemüsekunst, brave Hausmannskost, nichts weniger als geeignet, auf die Nachwelt zu kommen. Der Enthusiasmus, der den Führern gebührt, bedarf so grosser Kraft, dass wir nicht unökonomisch damit verfahren und nicht jeden gleich zu den Unsterblichen rechnen dürfen, der mit ihnen ging und ihrer Gesinnung war. Ist Pissarro Führer oder geht er im Gefolge? Bleibt er bei dem Vergleich mit seinen grossen Freunden auf ihrer Höhe? — An Stil hat es ihm nicht gefehlt. Stil in dem Sinne besonderen Mittels. Den hatte er von Anfang an. Von dem ersten Dezennium seines Schaffens, der Zeit bis 1864, ist nur noch sehr wenig erhalten. Die meisten Werke gingen während der Belagerung von Paris, die den Künstler in Louveciennes, einem Vorort ausserhalb der Befestigungen, überraschte, zu Grunde. Lecomte machte in seiner Biographie in den

„Hommes d'Aujourd'hui"[1]) die Prussiens dafür verantwortlich. Duret spricht in seinem Aufsatz der Gazette des Beaux Arts (Mai 1904) von 200—300 verlorenen, wahrscheinlich zerstörten Bildern. Aber auch ohne sie bleibt das Schaffen des Unermüdlichen überreich; die Arbeit eines bis zum Ende rastlos Tätigen, der auf allen Wegen versucht hat, zum grössten Ausdruck seiner Art zu gelangen, und sicher alles gab, was er hatte. Ein höchst sympathisches Dasein. Ich sehe noch den rüstigen Alten mit den blitzenden Augen vor mir, den klugen Menschen, die grosse Ehrlichkeit und das gute, grundgütige, harmlose Kind, das immer jung und naiv blieb. Das Werk passt zu ihm. Kein Bild von Pissarro, das nicht mit Recht seine Signatur trüge. Jedes erkennt man sofort für sein Werk. Es ist nicht ganz gerecht, ihm mangelnde Persönlichkeit vorzuwerfen, wie es Mauclair in seinem Buch getan hat. Persönlich in dem Sinne, dass man leicht dahin gelangt, ihn nicht mit anderen zu verwechseln, war er allemal. Aber das heisst ungemein wenig. Auch diese billige Methode, künstlerische Werke nach dem Grade ihrer Einseitigkeit zu schätzen, ist schon recht langweiliges Gemüse geworden.

Pissarro wurde am 10. Juli 1830 in St. Thomas, einer dänischen Kolonie der Antillen, geboren, als Mischblut wie so viele der grossen Franzosen seiner Generation. Seine Mutter soll Creolin gewesen sein wie die seines grossen Schülers Gauguin, sein Vater Franzose; die Familie des Vaters jüdisch-portugiesischer Abstammung. Mit ungefähr zehn Jahren kam er nach Frankreich, wo er zum Kaufmann ausgebildet werden sollte. Georges Lecomte berichtet in der erwähnten Biographie, dass der Pensionsvater Pissarros, ein Matthieu Savary in Passy, Zeichner seines Standes und Freund der Musen, den Knaben in seiner Leidenschaft, nach der Natur zu zeichnen, ermutigte und ihn zum künstlerischen Beruf anleitete. Andere Lehrer hat Pissarro nie gehabt. Dann in dem entscheidenden Moment, wo ihm ein Meister notgetan hätte, nötigte ihn der Vater, den Aufenthalt in Frankreich abzubrechen. Mit siebzehn Jahren kehrt Camille zu den Eltern nach den Antillen zurück und soll nun ernsthaft Kaufmann werden. Fünf Jahre verliert er als Handlungsgehilfe. 1852 nimmt ihn der dänische Maler Fritz Melbye, der Bruder des bekannten Marinemalers, mit nach Caracas in Venezuela. 1855 kommt er, fünfundzwanzig Jahre alt, nach Paris zurück. Damals war Manet noch bei Couture. Pissarro ist der Aelteste der berühmten Plejade, drei Jahre älter als der Maler des Déjeuner, vier Jahre älter als Degas. Renoir, Sisley, Monet, Cézanne sind ungefähr gleichaltrig und zehn Jahre jünger als Pissarro. Dieser hat also die ganze Bewegung an erster Stelle mitgemacht und ist ursprünglich den anderen weit voraus gewesen. Er hatte schon ein festes Verhältnis zu den beiden grössten Matadoren der Zeit, als die anderen noch auf der Schule waren. Die enge Anlehnung der Generation von 1870 an die 1830er ist in seinem Werke am deutlichsten.

1) Band VIII. Vanier, Paris 1890.



Route à Louveciennes, 1870.

Zwei Künstler begeisterten damals die Jugend: Corot, der Dichterfürst unter den Alten, Courbet, der grosse Revolutionär, das grösste Versprechen der Zukunft. Courbet hatte gerade in dem Jahre, als Pissarro nach Paris kam, seine Ausstellung am Pont de l'Alma, wo der Realismus dekretiert wurde, während gleichzeitig in der Weltausstellung Millet mit seinem baumpfropfenden Bauer dank Théophile Gautier den ersten ernsthaften Erfolg davontrug. Alle drei wurden für Pissarro entscheidend. Vor allem Corot. Er hat Corot vierzig Jahre lang gesucht, und diese Sehnsucht hängt wie ein Schleier über seinem ganzen Werke. Sie mildert das Physiologische seiner Kunst, gibt seiner Robustheit grosse Reize, hindert ihn aber an den entscheidenden Taten, die einem Monet gelangen. Er nahm nur eine Seite Corots, nicht die grösste, weder das Vermeerhafte des grossen Interieurmalers, noch das, was der stille Träumer mit Millet gemein hatte, das Griechische, das von Poussin herkam. Dagegen fand Corots Liebe zur Natur in ihm treues Verständnis, und der Mangel an all dem tief verzweigten Traditionsbewusstsein des Nymphenmalers machte die Hingabe des Jüngers nur noch lebendiger. Seine ersten Werke im Salon, 1859 der Esel vor der Tür, 1861 der Wald von Montmorency, 1863 die Seinelandschaft, die mit zwei Waldinterieurs den Salon der Refüsierten schmückte, zeigen alle die nahe Beziehung zu Corot. Auch die Negerin aus dieser Zeit gehört hierher. Noch stärker wird der Einfluss in den kleinen Bildern bei Faure u. a. und in den ersten Landschaften von Pontoise aus den sechziger Jahren. Es sind dieselben Töne, das warme Grau und das stille, ausgeblichene Gelb, es ist derselbe Duft um die Felsen und Baumgruppen, die manchmal Corotschen Bildern direkt entnommen scheinen, dieselben verträumten Wege mit den gemächlich dahinziehenden Leuten. Als Malerei steht diese Zeit vielleicht über allen anderen Perioden. Die „Diligence", die Regenstimmung mit dem Postwagen, bei Moreau-Nélaton, vorher die Landschaft von Roche-Guyon, bei May, und, noch aus dem Jahre 1865, die Eselkavalkade bei Faure sind kleine köstliche Perlen von zartester Intimität. So eng sie sich an Corot anlehnen, der Unterschied, den Pissarro bringen konnte, ohne zu verlieren, ist hier schon deutlich. Die Mache ist nicht die unbegreifliche altmeisterliche Kunst der gehauchten Corots, sondern gleich anfangs breiter im Strich, am bedeutendsten in der grossen Landschaft, aus dem Jahre 1864, Varenne-St. Hilaire bei Vollard. Man spürt Manet darin; die breite Einfassung des Sees mit der leuchtenden weissen Mauer hat der Maler des „Déjeuner sur l'herbe" suggeriert. Die Bilder des Jahres 1869 aus Pontoise zeigen deutlich, wie der Geist Manets mit Corot um die Seele des Malers ringt. Es kommt nicht zu der ganz entschiedenen Aeusserung wie bei Monet, Renoir, Cézanne, die um diese Zeit, von Manets rapider Schöpfung angefeuert, ihre grössten, schlechterdings monumentalen Werke vollbringen und in diesem Moment nur in der Darstellung des Menschen in der Natur würdige Gegenstände finden. Pissarro bleibt der Landschafter; er ist von einfacherer, ärmerer, ganz und gar nicht pathetischer Rasse. Er unter-



Le jardin de la Ville à Pontoise, 1874.

scheidet sich schon dadurch vollkommen von den anderen, dass er von Delacroix, der namentlich Manet, Cézanne und Renoir ganz ausschlaggebend bestimmte, so gut wie unberührt blieb. Auch Monet hat das Stück Delacroix vor Pissarro voraus. Bei ihm ist am deutlichsten, dass es nicht das Pathos allein war, was Delacroix geben konnte. Es ist eine grössere, umfassendere, monumentale Art von Gestaltung; die Fähigkeit, die Welt mit mächtigem Griff in das Bild zu drängen, wie es Delacroix tat, als er die Dantebarke machte. Pissarro hat nie das Genie, die Welt in einem Griff zu umspannen, das grösste, was die Kunst vermag, weil es grösste Einheit, grösste Macht verleiht, besessen. Er schuf vom Kleinen zum Grossen. Wo er glücklich war, hat er es zu einem Mikrokosmus gebracht, nie zu mehr, aber auch dieses Kleinweltliche kann köstlich sein. In England erreichte er eine seltene Höhe. Die Legende will bekanntlich, dass Monet und Pissarro bei ihrem zehnmonatlichen Aufenthalt in London, 1871, plötzlich malen lernten und die Geschicke der europäischen Kunst dadurch sicherten, dass sie hier bei Turner und Constable auf den Gedanken kamen, nur noch die Farben des Regenbogens zu verwenden. Daran ist kaum ein wahres Wort. Monet und Pissarro waren eminente Maler, als sie nach London kamen, und beide reagierten unter den neuen Einflüssen, aber nicht mit der Geschwindigkeit, dass man etwa sagen könnte, sie seien aus London als neue Menschen heimgekehrt. Und, was immer bisher übersehen wurde, sie reagierten durchaus nicht gleichartig. Nur Monet wusste schon frühzeitig aus Turner einen gewissen Vorteil zu gewinnen. Es ist möglich, wenn auch durchaus nicht sicher, dass Turner ihn zur Bereicherung und Klärung der Palette anregte. Es fehlt nicht an guten Kennern Monets, die jeden Einfluss leugnen, weil sie mit Recht nichts wesentlich Gemeinsames zwischen den beiden Künstlern finden, von denen der eine stets ein phantastischer Eklektiker, der andere eine durchaus selbständige, moderne Persönlichkeit war. Räumt man Turner die Rolle eines Beeinflussers ein, so können frühstens etwa die „Tuileries" im Caillebottesaal des Luxembourg (1875) und ähnliche Werke als Belege gelten, und Monet hat ungefähr von dieser Zeit an konsequent seine Palette entwickelt bis zu den nur aus farbiger Atmosphäre bestehenden Gemälden, die er heute malt und die vielleicht deutlicher eine Beziehung zu Turner verraten als die kernigen Landschaften der siebziger Jahre. Ganz anders verhielt sich Pissarro. Er blieb von Turner ganz unberührt, aber schloss sich um so eifriger dem grössten Landschafter Englands, Constable, an. Hier fand er die logische Folge seiner Corot-Periode. Kurz vor der Reise waren in Louveciennes die Landschaften entstanden, von denen heute Henri Rouart die schönsten besitzt, die ganz in Duft gehüllten Landstrassen, die Felder und Wiesen von grösster Feinheit des Tons. Diese Tonkunst organisierte Pissarro in London, viel weniger seine Palette. Die „Environs de Londres" bei den Bernheims, das köstliche Bild „Route du Coeur-Volant" (Sammlung Viau) sind die logische

Folge der Serie von Louveciennes. Die Ansicht von Sydenham mit der Equipage und den Spaziergängern auf der breiten in das Bild hineinlaufenden Chaussee (Durand Ruel) setzt unmittelbar fort, was mit der „Diligence" bei Moreau Nélaton (1870) begonnen worden war. Pissarro lernte an Constable eine straffere Fleckenverteilung, die Kunst, die Menschen in die Landschaft zu setzen, die Pläne deutlich zu gliedern und trotzdem ganz intim zu sein. Nicht die Palette, sondern die Komposition reinigte, vereinfachte er in London. Es mag sein, dass er sich dort das absolute Schwarz abgewöhnt hat, das übrigens in den früheren Bildern auch keine entscheidende Rolle spielt; jedenfalls aber ist in den ersten Jahren nach London von reinen Farben keine Rede. Die Bilder sind noch ganz stumpf im Ton, duffig, wenn das Wort erlaubt ist, gewissen Constables an Intimität ähnlich, aber ohne das feine Glitzerwerk des Engländers, und nicht so stramm zusammengehalten. Die „Coteaux du Vésinet" der Sammlung Blot (die Weide mit den Hügeln im Hintergrunde), die Seine bei Port Marly in der Sammlung Stumpf, wie alle hier erwähnten Bilder aus dem Jahre 1871, vermutlich nach der Rückkehr, jedenfalls unter Constables Einfluss entstanden, ebenso das köstliche „Lavoir" des Caillebottesaals (der Bach mit den Wäscherinnen aus dem Jahre 1872) u. v. a. zeigen eine schmutzigere Palette als sehr viele Bilder der vorhergehenden Zeit. Dr. Gachet in Auvers besitzt eine schöne Landschaft aus dieser Periode, ein wahrer Gobelin.

Der Unterschied zwischen Constable und dem Pissarro von 1871 ist Corot. Eine Landschaft Constables und eine Landschaft Corots ähneln sich im besten Falle wie eine vlämische und eine italienische Kreuzigung desselben Jahrgangs. Es sind ganz verschiedene Schönheiten, die man aus Notbehelf etwa mit hart und weich bezeichnen kann. Constable zerstiebte sein kristallenes Material in winzige Teilchen wie Diamantensplitter und bildete damit seine nordische Atmosphäre. Corot malte mit Schleiern; der Grad von Konsistenz, den er braucht, kommt von Vermeer. Er ist immer breit und weich, immer Fleisch, inniges, untrennbares Gewebe. Wenn man in der höchst komplizierten Entwicklung Pissarros eine Hauptrichtung konstatieren will, so ist es der Uebergang von diesem Weichen, wie es Corot hatte, zu dem Harten, wie es bei Constable gemeint ist. Aber dieser Uebergang vollzog sich nicht in London. In London ist Pissarro ein Corot unter englischem Himmel. Selbst viel später, z. B. in den Gärten von Pontoise, bei Rosenberg, in dem merkwürdigen Bilde mit den Feldern, bei Degas, und den zahlreichen Landschaften bei Faure, aus 1873 und 1874, sucht er immer noch Corot und bemüht sich, den immer stärker bewegten Flächen den Duft des ersten Vorbildes zu erhalten.

Diese Schilderung des englischen Einflusses auf Pissarro bedarf einer Modifikation, um nicht einem in Deutschland wenig bekannten Künstler die wohlverdiente Stellung in der Geschichte des Impressionismus zu schmälern. Wenn wirklich Turner auf die jungen Franzosen wie eine vom Himmel gefallene Offenbarung wirkte, die bald ihren Zauber verlor, auf Constable waren sie durch

Jongkind vorbereitet, und diese Tradition band sie fester an den Meister des „Hay Wain". Sie hatten schon in den sechziger Jahren bei dem Père Martin, der mit den ersten Pissarros handelte, die kleinen Wunder des Holländers gesehen, seine Kanalbilder, seine winzigen Marinen, seine Seinelandschaften, die wie vereinfachte, fast möchte man sagen, linear gemachte Skizzen Constables erschienen. Jongkind ist der treue Hüter der holländischen Zutat zur Landschaft der Franzosen, der Erhalter des Intimitätswertes in der, grösseren Dingen zueilenden, Jugend. Er zog das Auge, das sich an den Träumen Corots oder dem Pathos Courbets begeisterte, auf seine blitzend lebendige Kleinkunst zurück. Obschon ohne Anteil an der eigentlichen neuen Dekoration, die Manet und Monet brachten, war er nichts destoweniger von grösstem Wert, weil er mit seiner Perlenkunst immer wieder zeigte, was auf dem entgegengesetzten Wege durch Konzentration zu holen war. Diese Teilnahme beschränkt sich nicht auf kleine Leute wie Boudin, die ganz unmittelbar auf ihm fussen, sondern ist in den Werken der meisten Impressionisten, namentlich Monets und Sisleys, zu spüren. Wie Signac in seiner Geschichte des Neo-Impressionismus richtig bemerkt, lag für Monet und Pissarro nach ihrer Rückkehr aus London nichts näher, als Turner mit Jongkind zu verschmelzen. So wurde tatsächlich der Entwicklungsgang Monets, aber nicht der seines Reisegenossen. Dieser liess vielmehr Monet allein den Weg gehen und nahm dann viel später von ihm. Die Synthese Turner-Jongkind ist ganz allein Monets Werk.

Pissarro brauchte das Dezennium von 1872 bis 1882, das er in Pontoise zubrachte, zur Härtung und Zuspitzung seines Pinselstrichs. Diese Entwicklung ist nichts weniger als gradlinig, wie das ganz zweckbewusste Fortschreiten Monets, sondern erfolgt in verwegenen Kreuz- und Quersprüngen. Um das Jahr 1875 taucht auf einmal Courbet wieder auf. An ihn erinnern die beiden höchst merkwürdigen Ansichten des Teiches von Montfoucault, einmal im Herbst, einmal im Winter (Sammlung Rosenberg). Die breit gemalten, mit dem Messer geschlichteten Flächen fallen ganz aus dem übrigen Werke heraus. Man denkt etwa an die monumentalen Grotten- und Wellenbilder Courbets. Aber Pissarro modelliert nicht wie Courbet. Die Flecke sind ganz glatt gedrückt, geben ein unregelmässiges Mosaik, dem zur Mosaikwirkung die starke Linie fehlt. Man spürt das Experiment, er hat mal etwas anderes machen wollen, aber das andere bringt keinen notwendigen Aufschluss. Gleich darauf malt er wieder anders. In der „Mère Gaspard" bei dem Dr. Viau und ähnlichen Sachen des Jahres 1876 meldet sich die typische Fleckenkunst Cézannes. Dieser malte um diese Zeit mit Vignon in Auvers sur Oise, nicht weit von Valmondois, wo der alte Daumier in dem von Corot gestifteten Hause lebte. Pontoise liegt nahebei, und Pissarro mag ebenso oft in Auvers wie Cézanne in Pontoise gewesen sein. Anfangs profitiert Cézanne, wie man bei Dr. Gachet noch heute verfolgen kann, von dem Aelteren; es gibt Cézannesche Landschaften, die den Pissarros der ersten Hälfte der siebziger Jahre frappierend gleichen. Sobald



Effet de Neige, 1885.



aber Cézanne seine eigenen Tonwerte gefunden hat, wird er der Führer. Gleichzeitig beginnt nunmehr Pissarro entschieden seine Palette zu reinigen. Mehr als Cézanne verdankte er dabei Claude Monet. Das grosse Bild bei der Witwe Pissarro, die Dame mit dem Sonnenschirm in dem Stadtgarten von Pontoise (1877), wirkt trotz des Umfanges wie ein unbillig verkleinerter Monet. Es ist die Beleuchtung, die Farbenwahl, das Motiv des Freundes; nur die Organisation Monets fehlt. Die Farbe bleibt Farbe, gelangt nicht zu dem Rhythmus, über dem man vergisst, dass sie rot oder blau, rein oder gemischt ist. Das Bild ist Palette. Erst gegen Ende der siebziger Jahre wird Pissarro der Monetschen Palette einigermassen Herr und macht seine kleinen Spritzer aus den Farben des Spektrums.

Pissarro hat, ohne es zu wollen, den Aberglauben von der allein selig machenden Technik der Modernen gründlich widerlegt. Die Technik ist das Ausdrucksmittel des Künstlers, von entscheidender Wichtigkeit für seine Kunst wie für den Redner und Schreiber die Sprache, aber selbstverständlich nie absoluten, immer nur relativen Wertes, da sie bei dem rechten Werke immer nur Folge, nie Veranlassung ist und allemal von dem abhängt, was der Künstler zu sagen hat. Man hat sie eine Zeitlang bei uns in Deutschland für null und nichtig erachtet, als man den Künstler um so höher schätzte, je allgemeiner, vager, formloser seine Absicht erschien, als man von der Kunst keine Ordnung, sondern den Ausdruck unserer eigenen Unzulänglichkeit erwartete. Und darauf hat man geschwind zu dem anderen Extrem gegriffen und das merkwürdige Axiom aufgestellt, dass es nur auf die Sprache ankomme, dass eine nach allen Regeln des Regenbogens konstruierte Kunst an sich schon genüge, um uns die Illusion einer erbaulichen Schöpfung zu schenken. Die Musik lieblicher Worte gibt aber noch nicht die Spannung des Hirns, die sich im Leser in die Zusammenziehung der besten Instinkte umsetzt. Sie schmeichelt nur den Sinnen wie der Geschmack einer süssen Frucht der Zunge, und schläfert ein, weil sie den Geniessenden nicht zum Merken treibt, zu jener höchst folgenreichen Tätigkeit des Hirns, die den Genuss für wert findet, aufbewahrt zu werden und die Aesthetik zu bilden. Der Deutsche irrte, wenn er diese Tätigkeit des Hirns für eine gedankliche nahm. Nicht der Gedanke gibt dem Werke die Kunst; auch er ist nur ein Teil des Materiellen, und die Reaktion, die sich gegen die Eindeutigkeit der Tendenzkunst jeglicher Art wandte und den Prozess physiologischer ansah, forderte richtig. Jetzt besteht die Gefahr, dass man über dem Apparat die Kunst vergisst, dass immer nur wieder der Weg zur Schöpfung erwiesen wird, nicht die Schöpfung selbst, die grosse Einheit, die dem Geiste die Sammlung gibt, die starke, notwendige Erfahrungsfülle. Die Technik interessiert nur, wenn etwas damit erreicht wird, und überzeugender als alle Theorien ist das Werk, das, auf welchem Wege auch immer, bis zur Vollkommenheit gelang. Nur dieses belehrt uns. Constables und Delacroix' Erläuterungen der Technik wären uns nicht halb so viel wert, wenn nicht ihr Werk hinter ihren Reden stünde, nicht nur, weil es uns zum Glauben an ihre

Worte treibt, sondern weil wir daran die relative Richtigkeit ihrer Erkenntnisse weiter bilden und die Lücken unseres Verständnisses ausfüllen können.

Pissarro fehlt nichts so sehr als diese wesentliche Demonstration seines Schöpfungsvermögens. Seine Bilder sind wahre Kompendien der Geschichte der Technik. Alles was seit fünfzig Jahren gemalt wurde, hat er gemalt, ja fast könnte man sagen, dass er jedes Verfahren besser gemacht hat, als der andere, an den er erinnert; besser im einzelnen, deutlicher, bewusster. Und doch hat ihm die Technik gar nichts genützt, sondern eher geschadet, denn zweifellos stehen die Werke, bei denen noch nicht so viele Köpfe mitgeholfen haben, und die Absichten des Künstlers bescheidener und einfacher bleiben, über den späteren. Sobald die vielgerühmte Teilungsgeschichte in den Bildern losgeht, tritt die Oekonomik, die allein die Handlung bestimmt, zurück. Die ganze Teilung hat selbstverständlich nur Sinn, wenn sie der Einheit dient, wenn das Materielle dadurch besser überwunden wird als auf anderem Wege, wenn die Erscheinung kräftiger, mächtiger, schöner erscheint. In dem Technischen der Bilder aber verflüchtigt sich die zarte Kraft Pissarros. Er hat nicht genug, um so vieler Komplikationen Herr zu werden. Monet machte dieselben Verwandlungen durch und erscheint nach jeder neuen Phase nur noch ursprünglicher. Seine Entwicklung ist nicht die seiner Technik, sondern seiner Kunst. Neben aller Differenziertheit seines Suchens lebt ein Primitiver in ihm, ein Sammler, der so knapp wie möglich sein will und von jeder Erscheinung nur den Anteil seiner Art gibt. Ohne dieses Primitive in ihm, in Cézanne, in Renoir, in Manet, sind alle diese Künstler undenkbar. Es entscheidet, nebenbei bemerkt, auch ihre Ueberlegenheit über Whistler, und ganz dasselbe ist es, das einen Degas über einen Besnard stellt.

So brachte auch Pissarros Beteiligung an dem Neo-Impressionismus keine Entscheidung. Schon anfangs der achtziger Jahre bereitet sich diese neue Phase vor. ,,Les Carrières du Chou", bei der Witwe Pissarro (1882), zeigen die Reduktion des Korns. Man glaubt ein netzartiges Gewebe zu sehen, aber es wirkt noch grau, ohne Leuchtkraft, stumpf wie so viele Bilder um das Jahr 1880. Eine sichere Erkenntnis des neuen Weges wurde Pissarro erst mehrere Jahre später. Noch 1884 malt er in allen möglichen Manieren. ,,Les Bords de l'Eure", bei den Bernheims, sind auffallend dünn, ohne eine Spur von Teilung. 1886 entsteht das grosse Bild mit den drei äpfelpflückenden Frauen; es wirkt grau trotz der lebhaften Farbe. Zwei Jahre darauf malt er ungefähr dasselbe Motiv verkleinert (heute bei A. Bureau) nach dem Prinzip des Neo-Impressionismus. Die Hilfe, die Pissarro Seurat und Signac dadurch zu teil werden liess, dass er sich ihrer Methode kurze Zeit unterwarf, verdient dankbare Anerkennung. Er gab den mutigen Eroberern zur rechten Zeit eine moralische Ermunterung und nötigte wenigstens einen kleinen Teil des Publikums, ihre Versuche ernsthaft zu nehmen. Er selbst hatte wenig davon. Seurat und Signac brauchten ihre Technik, und Seurat suchte ganz ruhige, nur



Boulevard des Italiens (Matin), 1898.

schematisch bewegte Flächen für seine Monumentalmalerei. Signac aber, der wirkliche Begründer des Neo-Impressionismus im engeren Sinne, war für diese Technik geboren. Er brachte genau die eigentümliche Anlage mit, die sich in den reinsten Farben wohlfühlte und den Grad von Rhythmus, der genau die Grenzen seiner Teilungstechnik auszufüllen vermochte. Seurat steht dem Verfahren ganz objektiv gegenüber, seine Bedeutung liegt in nichts weniger als seinem oft handwerksmässigen Punktieren. Signac — später Cross — hat wirklich aus dem Verfahren eine neue Malerei gemacht und ein so biegsames Mittel daraus gewonnen, dass das Theoretische, der mechanische Zwang und alles, was die Gegner solcher Theorien schrecken könnte, vollkommen zurücktritt. Davon war bei Pissarro keine Rede. Er teilte die Ueberzeugung von der Richtigkeit der Henryschen Folgen ebenso aufrichtig wie z. B. heute die jüngsten deutschen Nachfolger Signacs, aber kam ebensowenig wie sie in ein persönliches Verhältnis zu dem neuen Mittel. Man hat vor keinem seiner Bilder dieser Zeit den Eindruck, der bei Signac entscheidet, dass es nur mit diesem Verfahren möglich wäre, dass alles, was es gibt, nicht auf anderem Wege noch besser erreicht werden könnte. Signac hat nicht seine Technik, er steckt in ihr drin, arbeitet, lebt mit ihr wie Monet mit der seinen oder wie Manet mit der seinen lebte. Pissarro zog sich diese Technik an wie vorher und nachher verschiedene andere; sie hängt sehr oft leblos über seinem Gestaltungsvermögen und hindert es an der ewig jugendlichen Schöpfung glücklicher Maler. Schon 1888 wird der Weg wieder aufgegeben. Pissarro empfand die Technik Signacs wie etwas Mechanisches und suchte sie für seinen Gebrauch zurecht zu stutzen. Er teilte noch den Fleck, ja er hat die kleine Touche fast immer beibehalten, aber mischte die Farbe. Dabei kam er zuweilen den Spielereien Henri Martins nahe wie in der Landschaft St. Charles, bei Durand Ruel (1889), und noch schlimmer in manchen späteren Bildern, die, trotzdem sie gar nicht kunstgerecht geteilt sind, den Eindruck peinlich mechanischer Arbeit hervorrufen. Zuweilen wird ein der Phantasie entkleideter Monticelli in harten, hellen Farben daraus. Das Bild der Sammlung Pontremoli, die Frau am Wasser (1895), sieht auffallend porös aus, als sei die Leinwand durch einen seltsamen Prozess in ein grobkörniges, dickes Gewebe verwandelt. Die Vorgänge auf solchen Bildern sind ganz indifferent, sie bewegen sich nicht; man glaubt merkwürdige Bildungen zu sehen, Zustände, nicht das wunderbare, nie stillstehende Leben. Auch die Zeichnung Pissarros wirkt ähnlich. Was dem Maler Corot und Constable gaben, wurde Millet dem Zeichner. In allen Figuren Pissarros steckt etwas von dem Schöpfer des Semeur. Aber das Uebernommene wird nur selten bereichert. Auch Monet hat Millet; er öffnete die feste Form des grossen Vorgängers und tat Sonne hinein. Es sprüht gewaltig von Licht in Monets Gemälden, aber durch den Flimmer spürt man monumentale Umrisse, riesige, sicher gebaute Massen. Pissarros Atmosphäre ist zäher, und doch sind die Dinge darin nicht in der notwendigen Ruhe. Er grenzt



Pont Boieldieu à Rouen (temps mouillé), 1898.

oft an das Formlose. Man sieht wohl, dass seine Körper Arme und Beine haben, aber sie bewegen sich nicht. So ein Bauer bei Millet steht wie eine Welt, noch auf viel mehr als nur seinen Beinen. Er wächst aus der Erde heraus. Bei Pissarro steht er nur auf den paar Metern der Bildfläche. Nur wo seine Figuren in ganz kleine Formate plaziert sind, geben sie das Beste vom Geiste Millets. Diese fächerförmigen Bildchen, meistens Aquarelle, mit ein paar Menschen, einem Stückchen See oder Land gehören zu den reizendsten Dingen der französischen Malerei. Hier scheint der alte Naturmaler freie Rhythmen zu dichten. Vielleicht gelangen sie, weil er die Sache nicht so ernst nahm.

Denn sonst malte er nur streng nach der Natur. Erst 1896 zwang ihn ein Augenleiden, die Arbeit im Freien aufzugeben. Ein glückliches Geschick, denn es brachte dem Greis eine letzte glorreiche Schaffensperiode, die, von der ersten Zeit abgesehen, vielleicht seine glänzendste geworden ist. Er fing an, vom Fenster des Zimmers aus die Stadt zu malen. 1896 entstand die Serie der Strassenbilder von Rouen, darunter das brillante Bild mit der grosen Brücke von Rouen; 1897 und die folgenden Jahre die Pariser Boulevards u. s. w. Es war, als gäbe ihm die Notwendigkeit, sich von der unmittelbaren Berührung mit der Aussenwelt zurückzuziehen, die früher oft entbehrte Sammlung. Zum erstenmal kommt es in diesen virtuosen Massenschilderungen zu einem vollkommenen Gleichgewicht der modernen Palette Pissarros und zu ganz lebendigen Erscheinungen. Von den zwei grössten Meistern, denen er sein Leben lang anhing, gab er mindestens dem einen in diesen Werken eine würdige Folge. Das Juwelenwerk Constables scheint hier auf grössere, lichtere Flächen übertragen. Man erlebt nicht die Ueberraschungen wie bei Constable, der seine winzigen Menschen wie Rubine oder Smaragde in die Natur stellt und sie mit einer Landschaft einfasst, die wiederum wie kostbares Material leuchtet. Pissarros Bilder schimmern mehr in der ganzen Fläche, er kann nichts verstecken, ist das Gegenteil alles Pikanten und Seltenen; aber er zeigt in diesen Bildern etwas, das nicht des Raffinements bedarf. Es ist die Fülle, das Gewimmel auf den Strassen mit den riesigen Häusern, das Punktmässige der Menschen und Wagen in den grossen Perspektiven des Boulevard, der Tuilerien, der Place de la Concorde. Freilich ein sehr allgemeines Paris, vielleicht nur von einem räumlich erhöhten, nicht gar zu fernliegenden Standpunkt gesehen; Paris als Masse, als Kohlfeld. Man ahnt nicht die spezifische Geste der Stadt, kaum ihre eigene Farbe, wohl aber wird die Illusion einer städtischen Vegetation geweckt. Aus dem Holzpflaster scheinen Blumen zu spriessen und die Häuser bedecken sich mit Girlanden. Es ist Sonnenschein. Man sieht gern die Bilder, nicht weil sie Besonderes von Paris erzählen oder selbst etwas Besonderes sind, sondern weil man sich gern und leicht in diese Sonnenstimmung das Besondere von Paris hinzudenkt.

Pissarro starb in der Arbeit am 12. November 1903 im Alter von 73 Jahren. Das Bedauern war allgemein; ich glaube nicht, dass er Feinde gehabt hat. Er

lebte einfach und zurückgezogen im Kreise der Seinen und seiner Freunde, ohne eine Spur von Nimbus, ein Arbeiter wie alle Grossen der Generation, deren Patriarch er war. Mehr ein Stück Geschichte unserer Kunst als ein grosser Künstler ging mit ihm zu Grabe. Ueber all den Phasen der Entwicklung vergass er seinen Namen deutlich in das Gedächtnis der allzuschnell lebenden Mitwelt zu graben. Das Urteil über ihn wird immer zögernd bleiben. Man kann jedes Bild von Monet ungesehen nehmen. Es wird, selbst wenn es verfehlt ist, sehr grosse Teile der Werte, die man von Monet erwarten kann, enthalten. Bei Pissarro ist nur die Wahl entscheidend. Alle seine Bilder haben Natur und sind im Kreise der grössten Kunst unserer Zeit gewachsen. Nur wenige sind in einem Atem mit den grossen Werken zu nennen, die unsere eigentlichen Ansprüche an moderne Malerei gebildet haben. Die Zukunft wird vielleicht noch strenger wählen als wir, die gerne in ihm den Genossen und Freund unserer grossen Meister verehren.



PAUL CEZANNE

Manet hätte kaum der ausserordentlichen Tiefe seiner Persönlichkeit bedurft. um zum Führer seiner Generation zu werden. Schon der Umfang seiner Gabe bestimmte ihn zum Repräsentanten. Die Geschichte seiner Persönlichkeit fällt mit der Entwicklung der modernen Kunst zusammen. Will man dagegen den Mann bezeichnen, der um die Parole der Generation am kühnsten gestritten hat und zwischen sich und die Ueberlieferung die weiteste Spanne legte, so wird man Cézanne nennen müssen, den jüngsten Toten der glorreichen Schar.

Er war die Bête noire der Gruppe. Das Publikum hätte sich zur Not mit allen anderen vertragen oder wäre wenigstens leichter zum Verständnis der anderen gelangt, wenn nicht dieser Klexenmacher mit seinen Löschpapiereffekten dabei gewesen wäre. Manet und Renoir konnten nicht zeichnen, das war abgemacht, aber immerhin, man ahnte, was sie hätten machen können, wenn ihnen die schmerzlich vermisste Gabe verliehen gewesen wäre. Dieser ungeschlachte Geselle aus Aix dagegen bildete sich noch etwas auf seinen Mangel ein; er konnte nicht nur nicht. sondern renommierte mit dem Mangel, machte Hände. die wie Fischflossen. Füsse. die wie Lehmklumpen. Frauenleiber, die wie geplättete Taschentücher aussahen, und betonte geradezu das Deformierte seiner angeblichen Formen. Ein schauerliches Staunen, lautlos. dass man es für Bewunderung hätte nehmen können, packte jedesmal den freundlichen Besucher der sagenhaften Ausstellungen, drehte ihn nach rechts und nach links und liess ihn dann in inartikulierte Laute ausbrechen. Zumal vor seinen Studien mit Menschen im Freien. Wo blieb Courbet, der Courbet der ,,Demoiselles au bord de la Seine", den man weiss Gott noch zehn Jahre vorher für den tollsten Cyniker gehalten hatte! Wo blieb selbst Manet! Gewiss ähnelten die Frauen des ,,Déjeuner sur l'herbe" nichts weniger als den sanften Rundungen der Göttinnen, zu denen sich das Auge und wohl auch die anderen Sinne mit stillem Entzücken erhoben. Aber immerhin. es schien mehr die Hässlichkeit des Modells an dem Unrat schuld als das Talent des Malers. Dieser Cézanne dagegen malte überhaupt keine Frau mehr, wenn er nackte Weiber zeigte. weder hübsche noch hässliche, weder anständige noch unanständige, sondern machte Bilderrätsel, und die Behauptung des Titels. dass man es mit menschlichen Figuren

zu tun habe, reizte zum Lachen. Im Grunde war man nicht einmal wütend auf ihn, so wie man es auf Manet oder Coubet gewesen; Cézanne stand jenseits der Sphäre vernünftiger Diskussionen. Er war verrückt. Meine ersten Erkundigungen über ihn vor etwa 15 Jahren hatten merkwürdige Resultate. Leute, die im allgemeinen gut orientiert waren, behaupteten, er lebe schon längst nicht mehr und sei nur noch eine Erfindung Vollards, der damals anfing, sich mit seinen Sachen zu beschäftigen. Andere behaupteten, er sei rettungslos geisteskrank; wieder andere hielten ihn für einen Spassmacher, der sich in den Kopf gesetzt habe, zu versuchen, wie weit man die Toleranz der Pariser treiben könne. Da selbst die Anhänger den Mann nie von Angesicht zu Angesicht gesehen hatten, hatte die Phantasie freies Spiel. Cézanne lebte irgendwo im Süden Frankreichs, kam nie nach Paris, beantwortete keinen Brief. Selbst der vortreffliche Dr. Gachet, der ihn gut gekannt hat, der Freund und Arzt van Goghs, gestand mir einmal, dass er ihn für nicht ganz normal halte.

Doch bietet so wenig das Werk wie das Leben Cézannes ernsthaften Grund zu solchem Glauben. Wenn die Einfalt der Gesinnung, die Unabhängigkeit des Denkens und die Energie in der Konsequenz für Kennzeichen normaler Naturen genommen werden können, muss man Cézanne sogar für den normalsten des Kreises halten. Was anormal an ihm wirkt, ist unser Anteil, die Speise unserer Zeit, unseres Geistes, unseres Milieus für einen Künstler seinesgleichen. Er zog die Folge aus Tatsachen, die ohne sein Zutun entstanden waren. Diese kann man einer Kritik unterwerfen und zugestehen, dass eine Entwicklung, die zu Erscheinungen wie Cézanne führen muss, der Gesundheit entbehrt, weil sie die Nutzbarkeit der Kunst auf eine immer geringere Anzahl ernsthafter Konsumenten reduziert, und man wird damit nichts Neues, was wir ändern könnten, sagen. Das Stück in dieser Entwicklung, das Cézanne ausfüllt, ist nicht weniger gesund als das Stück Manet oder das Stück Delacroix oder das Stück Rubens. Man wird ihn vielleicht sogar einmal als den gesündesten Vertreter unserer Kunst schätzen, weil er sich von nichts anderem leiten liess als den Vorstellungen, die unserer Kunst ihr Gepräge gegeben haben. Nicht als den grössten. Die Bedeutung Manets bleibt, trotzdem er weiter als Manet ging. Wir sind nicht so vernarrt in unsere Eigenheit, um die Tatsache, dass einer sie in Reinkulturen darstellte, für die grösste Errungenschaft zu halten. Das heroische Werden Manets hat teil an unserer Bewunderung seines Ziels. Und so überzeugend sich auch der Werdegang Cézannes abspielt — überzeugender als wir, die so wenig von ihm wissen, ihn darstellen können —, wir vermissen darin die weitgreifenden Symbole des Manetschen Kampfes, die uns die Identifizierung unseres Schicksals mit dem seinen leicht machten. Man wird Cézanne als den reinsten Maler seiner Generation verehren, ohne zu verkennen, was dieses Lob einem Manet übrig lässt.

Ein Maler, der an nichts als an das Malen dachte. Wie oft drängt sich genau derselbe Satz in der Kunstgeschichte auf, wenn man von den Früheren zu den



Idylle. 1870–71.



Nachfolgenden kommt. Man konnte es schon auf die Venezianer beziehen im Gegensatz zu den Primitiven, wieviel mehr auf Rubens im Gegensatz zu Tizian und wieviel mehr auf Delacroix im Vergleich mit dem Vlämen. Und bei aller Bewunderung vor diesen Riesenevolutionen, wie klein erscheinen sie, wenn man an die paar Dezennien denkt, die zwischen Delacroix und Cézanne liegen. Wäre wirklich das Malerische, das Delacroix formulierte, der einzige Kunstwert des Malers, so könnten wir für unsere Zeit den Fortschritt von Jahrhunderten feststellen. Schon der Unterschied zwischen Manet und Cézanne bedeutet eine Welt. Man erstaunt bei Pellerin, wo die besten Werke beider hängen, stets aufs neue, dass man hier Zeitgenossen vor sich hat. Cézanne erscheint um einige Generationen jünger. Wohl ahnt man den Zusammenhang in dem Café-Interieur Manets des Jahres 78. Die Vehemenz, mit der die Köpfe gemalt sind, kommt in den beiden Kartenspielern wieder, die (wie die hier abgebildete Spielerszene) um die Mitte der achtziger Jahre entstanden sein dürften. Nur wirkt diese Beziehung weit hergeholt. Neben ihr erscheint das Fremde, was die beiden trennt, viel wesentlicher. Vielleicht ist es weniger verwunderlich für den, der Manet nicht genau kennt und nicht alles das mitempfindet, was bei ihm mitklingt und bei Cézanne abgestorben ist. Manets Form deckt sich mehr mit unseren gewohnten Begriffen. Die ,,Nana" sieht neben Cézannes Frauen aus wie ein Mensch neben zerhackten Fleischklumpen. Und Manet lässt uns die Beruhigung, auch nachdem wir uns über die Fiktion seiner grösseren Annäherung an die Natur klar geworden sind. Er bleibt uns vertrauter, auch nachdem wir gemerkt haben, dass das Konventionelle an ihm nur eine Aeusserlichkeit, etwas Gegenständliches ist, das oberflächlich die Verwandtschaft der beiden Künstler verbirgt; dass Manet unter einer durchsichtigen Hülle im Grunde nicht anders verfuhr als sein Nachfolger. Sein Verfahren ist humaner als Cézannes Rücksichtslosigkeit, menschlich bedeutender und wohl auch künstlerisch werter, weil ein Werk um so höher steht, je besser es ihm gelingt, das Neue mit dem Alten zu verbinden, je mehr traditionelle Werte in der neuen Form gesammelt sind. Dass auch Cézanne trotz seines Modernismus in Wirklichkeit ein grosser Sammler war, wird später nachzuweisen sein. Das Traditionelle, ohne das er undenkbar wäre, liegt uns so fern, dass man es erst bei genauer Kenntnis des Wesens seiner Kunst entdeckt, und bleibt auch dann noch ein viel vagerer Bestandteil als Manets Besitz an alten Werten.

Eine Entkleidung scheint von Manet bis Cézanne vorgegangen zu sein. Die Bilder werden um ebensoviel nackter, wie die des Rubens im Vergleich zu Tizian, und diese Entkleidung bedeutet in unserem Fall Verzicht auf alles, was noch bei Manet unentbehrlich schien. Man kann sich Manet nicht ohne die Virtuosität denken. Sein Auge verlangte eine ungeheuerliche Geschicklichkeit der Hand, um die ganze Fülle wahrgenommener Nuancen auszudrücken, und wenn er auf die Plastizität der Alten verzichtete, bedurfte der Ersatz, der es zu den raffiniertesten

perspektivischen Wirkungen bringt, einer Erfindungsgabe sondergleichen. In Cézanne dagegen erlebt das Autodidaktentum eine seltene Blüte. Man kann sich nichts Ungeschickteres denken als die Art, wie er die Fleischmassen im Freien häuft oder seine Fruchtstücke komponiert; nichts Aermlicheres als den Umfang seiner Motive. Stilleben und Landschaften liefern ihm, von wenigen Ausnahmen abgesehen, den Stoff und kehren oft mit fast genau derselben Situation wieder. Seine Helden sind die lächerlich gefaltete Serviette, ein paar ganz bestimmte Töpfe, die er so oft porträtierte wie Rembrandt sein Gesicht, und immer dieselben Früchte. Und diese Dinge liegen oder stehen in so mörderischer Perspektive, dass sie von rechtswegen vom Tisch herunterfallen müssen. Dieselben Dinge erscheinen in derselben Farbe, derselben Harmonie. Immer wieder bringt er das Gemenge von Orange-Ocker und Blau in wässerigen, kaum die Leinwand bedeckenden Strichen. Es könnte ein Primitiver sein, und wirklich hat die Wucht seiner Vitalität etwas von den Gotikern, zu deren Rasse er sich nicht ohne Stolz rechnet. Aber zum Primitiven fehlt ihm die Diktion. „Die Kunst", hat er einmal gesagt, „wendet sich nur an eine äusserst beschränkte Anzahl von Individuen," und niemand hat diese frevelhafte Wahrheit besser dargetan. Zum Primitiven gehört die Durchsichtigkeit und Einfachheit der Wirkung. Wir können aber hundertmal die Farben, die Harmonien, das Zeichnerische und Malerische seiner Bilder darlegen, soweit es Worte vermögen, ohne das Wesentliche des Geheimnisses aufzudecken. Niemand ist weniger durchdringlich. Zum Primitiven gehört der starke Umriss, die klare Zeichnung. Niemand hat weniger gezeichnet, keiner der Modernen ist schwerer zu lesen. Schon diese Widersprüche, vor allem die Kompliziertheit seiner Bilder bei ganz beschränkten Mitteln, die sich aufdrängende Flächenwirkung bei dem Mangel aller gewohnten Flächenmittel, genügen, um einen Begriff von dem Rätselhaften dieser Erscheinung zu geben. Er wirkt naturwidrig, und es hat selbst ein Manet das Natürliche seiner Früchte nicht erreicht, wirkt grob und ungeschlacht, und ich wüsste keinen Meister des Dixhuitième, der so zierliche Dinge wie die Bauern-Vase mit den Früchten, die vor zwei Jahren im Herbstsalon war, gemalt hätte, wirkt ungeordnet und wahllos, und dabei stellt die Präzision seiner Landschaften, die Leuchtkraft und die Verteilung seiner Tonwerte die besten Bilder Monets in den Schatten. Sieht man sich erst einmal in seine Bilder hinein, so erscheinen alle anderen wie von einem Kompromiss getrübt, und wir erkennen selbst in einem Manet einen Hauch von Unfreiheit. Und trotz aller Beschränkung seines Umfangs erscheint Cézanne im Grunde reicher.

Er erinnert an Dostojewski. Man wird hundertmal einen Roman des Russen fortlegen, geärgert von der scheinbar unnötigen Dunkelheit der Mittel. Er quält uns mit Andeutungen. Statt der gewohnten Exposition, die uns mit den Helden und mit dem Lokal vertraut macht und den Gang der Handlung vorbereitet, zerrt er uns an irgend einem Ende seines molluskenhaften Kosmos in die Situation



Selbstbildnis, gegen 1875.

mitten hinein, zeigt uns wildfremde Menschen bei absolut gleichgültigen Manipulationen, die mit der Betonung höchst wichtiger Ereignisse vorgetragen werden, oder behandelt gesprächsweise die anormalsten Dinge. Hundertmal sagt man sich während der ersten hundert Seiten: ich werde das nie verstehen, es ist überhaupt nichts zum Verstehen da! und jedesmal zweifelt man an der Vernunft des Autors. Die Langeweile ist furchtbar und es bedarf vielleicht einer krankhaften Gutmütigkeit und Lässigkeit, um weiterzulesen. Bis plötzlich an irgend einem Punkt der Handlung, den man nachher nie wiederfindet, die Sinne wach werden und eine unerhörte Helligkeit alle diese unverstandenen Dinge beleuchtet. Dann sieht man die Schemen mit den hundert komplizierten Namen plötzlich nicht nur in absoluter Klarheit vor sich, sondern trägt sie im eigenen Geist, lebt, spricht, leidet, rast mit ihnen. Wie sollte man nicht, wo Lösungen geschehen, die einen angehen wie Leben und Sterben, von Menschen verhandelt, von denen jeder Gedanke ein ungeahnter Teil unseres eigenen Geistes ist, in Schicksale verwoben, die uns selbst gestern passiert sind oder morgen passieren werden und deren Tatsächlichkeit trotzdem so weit von uns entfernt ist, dass wir auf einem idealen Berge zu stehen meinen, um den sichtbare Seelen kreisen. Woher diese plötzliche Einsicht kommt, weiss niemand zu sagen. Es fand sich auf einmal, halb durch Zufall, durch ein paar Worte, eine Geste gelockt, der Anschluss unserer Sehkraft an den Kreis. Jedenfalls verliert man ihn nie wieder, und der entdeckte Sinn wirkt auch auf die Anfänge zurück und macht das, was zuerst toter Ballast schien, lebendig. Es ist ungemein schwer, die Form Dostojewskis zu bestimmen. Seine Sprache wirkt formlos, wenn man an Goethe denkt. Doch gelingen ihr Ketten von Vorstellungen, die zu Zeiten Goethes nicht nur nicht darstellbar, sondern nicht mal denkbar waren. Und von dieser Tatsache zur Einsicht, dass es sich folglich um neue Formen des Geistes handelt, führt kein weiter Weg.

Die Aehnlichkeit mit Cézanne liegt in der beiden gemeinschaftlichen Fähigkeit, neue Symbole zu schaffen. Dass diese nicht so greifbar sind, wie die alten, ist nicht Fehler der Künstler, sondern Art der Symbole. Sie wären nicht, wenn sie anders wären.

Aus abgerissenen Gedankengängen, die keine andere Ergänzung als die durch ebenso abgerissene andere Gedanken zulassen, baut Dostojewski die seinen; aus Kontrasten von Farbenflecken, die, ohne zu verlieren, nie den Teil, den sie darstellen, deutlicher machen könnten, bildet Cézanne seine Bilder. Beiden kommt vielmehr darauf an, die Möglichkeiten neuer Gebilde zu zeigen als abgeschlossene Werke. Die Atmosphäre ist ihre Leidenschaft. Während sie den Früheren nur Mittel zum Zweck war, scheint sie bei ihnen Selbstzweck geworden, aber der Schein verbirgt nur ein neues Heroentum, eine neue Mystik. E. Bernard, der eine Zeitlang in einer Art Schülerverhältnis zu Cézanne stand, freilich ohne den Meister zu Gesicht zu bekommen, hat einmal versucht, ihn zu charakterisieren,

und nannte ihn einen Mystiker.[1]) Das ist, alles an der Oberfläche dieses Begriffes Schwimmende abgezogen, keine üble Bezeichnung. Cézanne ist Mystiker wie Dostojewski, auf der Suche nach der Immanenz des Unendlichen im Endlichen, nur von keinerlei krankhafter Phantastik gestört, eher, wie sein Pendant in der Literatur, von wissenschaftlichen Tendenzen getrieben. Ihm ist das Kunstwerk kein fester Begriff — niemand vor ihm hat es so frei von allem Traditionellen gesehen —, sondern das Resultat einer ganz und gar persönlichen Vision. Die Bezeichnung Impressionist passt auf keinen der Impressionisten wie auf ihn. Die Vision ist nur der Darstellung zugänglich, die sich der Maler gewählt hat, und dadurch wächst der Künstler über den Dichter. Denn wenn man bei Dostojewski nie ganz die Unökonomie der Aufbietung verwindet, kann man sich keine kürzere Fassung als die Cézannesche vorstellen. Diese ist nicht nur ausschliesslich mit dem Material des Malers möglich, sondern scheidet aus diesem Material noch alles aus, was nicht unbedingt zu dem aufs äusserste differenzierten Begriff des Malerischen gehört. Das Postulat Manets, der Fläche alles zu opfern, wird auf einen noch engeren Begriff reduziert. Cézanne führt alle Erscheinung auf Farben- und Ton-Differenzen zurück und setzt daher eine noch spezifischere Veranlagung des Künstlers voraus. Bernard zitiert den Ausspruch Cézannes: „Il n'y a pas de ligne, il n'y pas de modelé, il n'y a que des contrastes. Ces contrastes, ce ne sont pas le noir et le blanc qui les donnent; c'est la sensation colorée.“ (Für diesen Lapsus mag Bernard einstehen.) „Du rapport exact des tons résulte le modelé. Quand ils sont harmonieusement juxtaposés et qu'ils y sont tous, le tableau se modèle tout seul. — On ne devrait pas dire m o d e l e r on devrait dire m o d u l e r. — Le dessin et la couleur ne sont point distincts; au fur et à mesure que l'on peint on dessine; plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise. Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude. Les contrastes et les rapports des tons, voilà le secret du dessin et du modelé.“ Daraus folgt die sehr bestimmte Absicht des Mystikers. Er verdient den Titel nur, weil er aus einer bis jetzt noch für ihn allein bestehenden Welt, geschaffen von seinen Anlagen und seinen Wünschen, Vorgänge gewinnt. Das ganz und gar Reale seines Werkes geht aus der nichts weniger als subjektiven Gesetzmässigkeit innerhalb des enggezogenen Rahmens hervor, aus der Hingebung des Menschen an seine Kunst, wie sie in gleicher Treue vielleicht nur nochmal der Sachlichkeit van Goghs gelang. Mystisch wirkt seine Modifizierung des Kunstwerks, aber notwendig. Noch Manet konnte sich in jungen Jahren einem ausserhalb seiner Psyche liegenden Ideal unterwerfen, trug sein Bestes in Bilder hinein, die keineswegs ganz Teil von seiner Art waren. In der Olympia hat sich ein junger königlicher Held die Ruinen einer grossen Tradition zur Wohnung gerichtet. Cézanne hat nie in diesem Sinne Bilder gemalt. Er ist so unteilbar, dass es ihm nie gelang, dem Werke das notwendige

---

[1]) In der Zeitschrift L'Occident Nr. 32, Juli 1904.

Opfer zu bringen und die Persönlichkeit einem endlichen Zweck zu Liebe zu beschneiden. Das Bildhafte, an das wir von alten Zeiten her gewohnt sind, sucht man bei ihm vergebens. Seine Bilder sind stets Fragmente seiner Vision und führen uns nie zu einem Ding an sich, das man ohne Beziehung auf den Autor betrachten kann, sondern nötigen uns immer wieder zu ihm zurückzukehren und uns von ihm Ergänzungen zu holen. Man könnte genau dasselbe von einem schlechten Maler sagen, z. B. von einem Ideologen, der die künstlerischen Zwecke seines Bildes schuldig bleibt, denn auch er lässt es unselbständig, setzt voraus, dass sich der Betrachter beim Autor die fehlenden Erklärungen holt. Aber dieser Art ist nicht der Mangel Cézannes. Er kürzt das Werk nicht, indem er, was die Form vollbringen sollte, einer ausserhalb liegenden Diktion anvertraut. Er gibt vielmehr zuviel von dem, was literarischen Bildern mangelt, überschätzt die Form, verlängert das Formale über das Bild hinaus. Seine Menschen sehen nicht wie Menschen, seine Bäume zuweilen nicht wie Bäume aus, weil er, von dem Rhythmus seiner Vision befangen, grössere Komplexe vor sich sieht, als sie der Rahmen des Bildes zulässt, und er verfällt nur deshalb nicht ins Formlose, weil diese dem Bilde ungehorsame Beziehung um so gehorsamer der — Natur dient. Das scheint ein logischer Widerspruch, der die Mystik Cézannes bedenklich bekräftigen könnte. Wie kann eine Darstellung, die nicht den sicheren Eindruck des Objektes erreicht, den Mangel gerade durch die Treue zur Natur verschulden? Der Widerspruch löst sich, sobald wir bedenken, dass die Form, unter der wir irgend ein Ding im Bilde darstellen, zum Teil auf Uebereinkunft beruht. Dieser Teil wird von der wachsenden Naturerkenntnis dauernd umstritten. Der Apfel in der Hand einer Cranachschen Eva hat mit der Kunst eines Vermeers nur noch sehr wenig gemein, weil der eine die Linie um den Apfel, der andere die Materie, aus der die Frucht gemacht scheint, darstellt. Uebereinkunft ist, dass der Apfel rund ist. Er ist nur ungefähr rund und verliert die Rundung ganz und gar, wenn ich ihn z. B. zwischen Blättern, ja selbst, wenn ich ihn ganz allein auf einem Tische in starker Beleuchtung erblicke. Uebereinkunft ist, dass ich, um ihn darzustellen, ihn in die Hand nehmen und mit den Augen zirkelnd abmessen muss. Diese besitzen wir seit einigen tausend Jahren, sie ist uns ganz geläufig. Die andere Methode zählt ein paar Jahrhunderte und wurde mit Konsequenz stets nur von wenigen Visionären geübt. Sie ist mit der anderen nie in Einklang zu bringen. Man kann nicht gleichzeitig die äusserste Konzentration der überlieferten Form und die äusserste Konzentration der Materie geben. Zur einen bedarf es der Gelehrigkeit des Akademieschülers, zur anderen der Erfindungsgabe des zum Maler geborenen Genies. Und nun versteckt sich auch unter dieser zweiten, der Vision des Malers zugänglichen Methode, eine Uebereinkunft. Der Maler will, auch wenn er sich nur auf die Materie beschränkt, Formen geben, verbundene Rhythmen, und bedarf dafür einer Skala von Variationen. Er hat dafür nur Töne und Farben. Die Linie ist nach



Provencer Landschaft, gegen 1885.

Cézannes eigenem Ausspruch ausgeschieden, sie soll von selbst entstehen. Das geschähe in Wirklichkeit nur bei einer mechanischen Methode, wenn das Temperament des Künstlers ausgeschaltet wird. Auch ein Cézanne zeichnet, ohne zu wollen, Umrisse; schon die Ansätze des Pinsels genügen. Zudem reizt ihn die Verschiedenheit der Materien zu einer Aufstellung der Dinge, mag sie auch noch so primitiv sein. Kurz, auch er komponiert immer noch bis zu einem gewissen minimalen Grade wie die Alten. Nur ist diese Komposition fast zufälliger Art, nicht im geringsten mehr dem Bewusstsein zugehörig, das mit dem Umrisse irgend etwas Wesentliches berichten will. Sie ist ein Notbehelf und erscheint als solcher. Sucht nun jemand im Bilde Cézannes die Linie, akzeptiert er nicht das neue Schema, das an ihre Stelle tritt, so wird er die Bilder grotesk finden. Aber er ist zu seinem Vorgehen nicht mehr berechtigt als wenn er z. B. von einem Roman Dostojewskis die Zustandsschilderungen Goethes verlangt. Man kann dieses neue Schema nicht verstandesmässig oktroyieren. Die Welt hat ein Recht auf ihre Konventionen, und es steht erst in Frage, wenn ein anderer mit einem neuen Schema mehr erreicht. Um dies zugunsten Cézannes entscheiden zu können, muss man die

Bilder sehen. Mehr als bei irgend einem anderen Maler bedeutet das Werk alles, die Reproduktion nichts, und ich habe mich nur widerwillig entschlossen, hier ein paar Abbildungen hinzuzufügen. Den, der diese oder ähnliche Bilder nicht kennt, werden sie nur verwirren. Vor den Originalen stellt sich in dem Beschauer, der die Entwicklung malerischer Konventionen einigermassen verfolgt hat — dafür ist z. B. die genaue Kenntnis Delacroix' und Manets unerlässlich — der unentbehrliche gegenständliche Begriff des Dargestellten sofort ein, während ich ganz gut die Verzweiflung eines Liebhabers der Quattrocentisten vor denselben Dingen begreife und mir Leute von gutem Willen denken kann, die nichts von dem Reiz entdecken, weil ihnen der gegenständliche Begriff verloren geht. Man muss, könnte man drolligerweise sagen, die Voraussetzung mitbringen, dass sich auf den Bildern Frauen oder sonst was befinden, eine Voraussetzung, die hier nicht schwerer fällt, als auf unzähligen primitiven oder exotischen Werken, die sich allgemeiner Bewunderung erfreuen. Alsdann überzieht sich einmal unsere Vorstellung mit so viel glänzenden neuen Erkenntniswerten der Natur, und gleichzeitig empfangen Geschmack und ästhetische Erfahrung so unverhoffte Zufuhr, dass die lose hingenommene Behauptung des materiell Begrifflichen keiner weiteren Bestätigung bedarf. Man muss betonen, dass das Begriffliche auch für den Kenner Cézannes nicht deutlicher wird. Es handelt sich nicht um Spielereien à la Wo-ist-die-Katz'? Auch für den Kenner ist eine Frau Cézannes nicht frauenhafter als für den Laien. Nur sucht er sie nicht, sondern begnügt sich mit einem unverkennbaren Stück von ihr, dem eminenten Fleischton, und überfliegt von da das Landschaftliche, das es umgibt, saugt die Luft ein, die es badet, und gewinnt schliesslich aus dem Ganzen eine neue Formel des Schönen. Die Kunst ist immer nur Hervorhebung gewisser Dinge zu ungunsten anderer. Unsere unvermeidliche Unerfahrenheit lässt uns immer zuerst die anderen, die zu kurz kommen, sehen. So ging es auch den Zeitgenossen des alten Rembrandt, trotzdem sie an der Entwicklung des Meisters die Notwendigkeit seiner Abstraktionen hätten lernen können. Cézanne hat das denkbar geringste dazugetan, um die Lehre seiner Art zu erleichtern. Er setzt alles Dagewesene voraus wie etwa ein nur zu seinesgleichen redender Gelehrter alle von anderen festgestellten Prämissen seiner Forschung voraussetzt, und sagt das Notwendigste. Er kann nicht anders handeln, will er nicht die Konzentration der Wenigen, die ihn verstehen können, einbüssen.

Die Grösse Cézannes besteht in der Schöpfung einer auf das Aeusserste reduzierten Form für malerische Werte der Natur. Darin ist er unübertroffen. Er nennt einmal Manet eine Maler-Natur, eine Künstler-Intelligenz, aber einen mittelmässigen „Sensitif de colorations". Und diese Qualifikation, die im Munde jedes Malers, selbst des Grössten, Profanie wäre, steht ihm mit Recht zu. Es gehört keine geringe Kultur dazu, um es zu begreifen. Wenn trotzdem, wie ich am Anfang sagte, Manet mit Recht über Cézanne gestellt wird, wird mit der Tatsache

gerechnet, dass die Sensibilität eines Menschen für Farben- und Tonwerte den Umfang der mit Malerei vollbrachten Kunst nicht erschöpft.

Was man immer bei dieser Darlegung der eigentümlichsten Gabe Cézannes fürchten muss, ist, dass der Leser sie mit dem Geschmack des Koloristen oder Dekorateurs verwechselt. Cézanne ist selbst einmal in diesen Fehler gefallen. Bernard zitiert den Ausspruch: Le goût est le meilleur juge! bei dem man freilich wie bei allen Sentenzen Cézannes die Ungewohntheit, sich in Worten auszudrücken, bedenken muss. Der Geschmack kommt bei diesen Fähigkeiten erst in letzter Linie. Er war es sicher nicht, der Cézanne zu dieser Leibhaftigkeit der Materie trieb, denn er hätte sich begnügen können, eine Tapete mit allem Raffinement zu kolorieren. Der Geschmack hat mit der Natur nur höchst mittelbar zu tun, und heute ist ein solcher Ueberfluss an geschmackvollen Menschen, dass es lächerlich wäre, einen von ihnen, selbst den besten, hervorzuheben. Bei Schöpfern darf man von solchen Vergänglichkeiten nicht reden. Was Cézanne unsterblich macht, ist seine Vision, die Eroberung eines neuen Schönheitsbildners der Natur. Er hat die Menschheit vergrössert, weil er ihr eine neue Perspektive in den Kosmos wies.

Wohl ist die andere Seite, das was jeder halbwegs an schöne Farben und Flächen gewöhnte Laie ohne weiteres Cézanne zugibt, leichter zu fassen: sein Dekorationswert. Hessel und die Bernheims haben in ihren Privatwohnungen Wände von Cézanneschen Bildern, die, so heterogen die Gegenstände sind, zusammen die Wirkung von Gobelins ergeben. Es bedürfte gar nicht der Rahmen, man könnte die Bilder aneinandernähen, könnte mit ihnen machen, was man mit einem Stück Tuch machen kann, ohne ihre Schönheit zu zerstören. Mosaiks, die sich kaleidoskopartig zusammensetzen. Die „Spieler" und gewisse Bildnisse, ein paar Einzelfiguren, wie der berühmte „Mardi gras" mit den beiden Harlequins, der bei Choquet war, von späteren z. B. die Frau an dem Tisch mit der Kaffeetasse, bei Pellerin, beweisen, bis zu welcher Monumentalität sich die Vision des Mystikers steigern konnte. Man hat unter seinem Einfluss solche Wirkungen nachher übertrieben, nicht ohne ihnen gerade das Beste, die geheimnisvolle Herkunft zu rauben. In keiner Schöpfung Cézannes merkt man die Absicht, zu stilisieren. Er behielt, trotzdem er das Dekorative des Impressionismus weiter als alle anderen trieb, dies mit seinen grossen Genossen Manet und Renoir gemein, dass nie der leiseste „Chic" seine Absichten kürzte. Mit keiner Handbewegung liess er von seiner Aufgabe ab, die Natur und nichts als die Natur durch Kontraste und Töne auszudrücken, wohl wissend, dass Stil im höchsten Sinne keine Sache ist, die gemacht werden kann, sondern dass er von selbst entstanden, lediglich als Form eines gelungenen persönlichen Ausdrucks erkannt wird. Seine ehrlichsten und begabtesten Nachfolger in der von ihm angebahnten Dekoration, Gauguin und van Gogh, haben nur einen Teil seines Wesens fortsetzen können, weil sie notgedrungen die Aufgabe zu einfach nahmen. Bonnard, der ihm vielleicht an Differenziertheit des Instinktes

am nächsten kommt, hat nicht die Kraft seiner monumentalen Geste. Diese Vereinigung von unbändigem Temperament mit grösstem Raffinement ist einzig. Seine Harmonien sind so stark, dass man glauben könnte, es wäre der Farbe als solcher eine ähnliche Ueberzeugungskraft gegeben wie der rhythmischen Linie. Denn diese Monumentalität äussert sich auch da, wo die Linie, selbst wenn sie der Künstler als der Farbe gleichberechtigte Hilfe zuliesse, aus Gründen des Motivs zurücktritt. Auch seine Stilleben, ja die vielleicht mehr als alle anderen Bilder, sind Monumente. Und dass er diesen Eindruck, den wir nur von primitiven Gebilden gelernt haben, mit dem Zauber der zartesten Naturschilderung vereint, dass die Macht seiner Flächen uns nicht unter das Joch eines abgestorbenen Kommunismus zwingt, sondern befreit, das ist seine kostbarste Gabe.

Selten wie alles an ihm sind die Bruchstücke, die der Versuch einer kunstgeschichtlichen Analyse seiner Malerei zu Tage fördert. Er weist uns auf die am wenigsten bekannten Meister, auf einen zumal, der in aller Mund ist, ohne dass es bisher gelang, seine chamäleonartige Persönlichkeit klar darzustellen, Tintoretto. Eine sehr entfernte Verwandtschaft, wohlverstanden, von der sich Cézanne kaum je Rechenschaft ablegte und die der Zufall gegeben haben mag. Soweit man die unübersehbare Differenz der Zeiten abstrahieren kann, muss Jacopo Robusti eine ähnliche Natur gewesen sein wie unser Zeitgenosse. Seine Stellung unter den Venezianern gleicht der Cézannes unter den Impressionisten, zumal dessen Verhältnis zu Manet scheint die eigentümliche aus gleichen und ganz entgegengesetzten Momenten zusammengesetzte Beziehung Tintorettos zu seinem Lehrer zu wiederholen. Nicht ohne sehr eingehende Kontrolle nahm Tintoretto die Schulregeln Tizians an, und was er mit ihm und anderen gemein hat, kommt neben dem ihm allein gehörenden Wesen kaum in Betracht. Auch er entwickelte mit erstaunlicher Geschwindigkeit das Ueberlieferte und differenzierte das Gemeingut. Man mag bei ihm die gelassene Würde, die Giorgione seinem Kreise gab, vermissen, aber wenn es gilt, den kühnsten Erfinder, den modernsten der Venezianer zu nennen, der am deutlichsten in die Zukunft weist, kann die Wahl nicht zweifelhaft sein. Bei den freisten seiner Kompositionen ahnt man, dass eine andere Zeit einen Cézanne entstehen lassen konnte. Ich meine zumal die Bilder, in denen Tintoretto den Grund einer von allem Konventionalismus freien und selbst vom grossen Raum unabhängigen Dekoration legte, z. B. das Paradies, zumal in der Skizze des Louvre, oder das Martyrium des hl. Markus in Brüssel oder die Idyllen mit den Reigen der Musen, wo die nackten Körper keinem anderen Zwecke dienen, als das Licht auf bewegtem Fleisch zu zeigen, oder seine Susannenbilder, z. B. das im Wiener Hofmuseum, wo das unbändige Temperament des Malers alle Rücksichten auf den Gegenstand zugunsten einer grösseren Materie unterdrückt und den prangenden Leib der Badenden wie eine barocke Riesenperle in einem Schrein von Juwelen darbietet. Waren solche Kleinodien damals, in einer Zeit von straffen Traditionen,



Phantasie, gegen 1880

leichter zu würdigen als heute die Pracht eines Cézanne? Hat der Tintoretto, der in Venedig statt mit den angenehmen Frauen und Männern der Tizian und Veronese mit Elammen von Farbe dekorierte, weniger gewagt als unser Zeitgenosse?

Wem der Sprung zu gross ist, der findet in Greco ein elastisches Sprungbrett. Dem alten Tizian mögen über die beiden bedeutendsten seiner Schüler die Haare zu Berge gestanden haben, und ich wüsste nicht, ob selbst heute Greco im Publikum einen gesicherteren Ruf geniesst als der vor kurzem verstorbene Moderne. Er war der Vorgänger Cézannes als Träger des Ehrentitels eines Verrückten, war verschlossen wie dieser und kannte gleich wenig die Wohltat öffentlicher Geltung, war alles in allem unserem Zeitgenossen so verblüffend ähnlich, dass man versucht ist, alles, was über die Eigenheit unserer Epoche gesagt ist, zurückzunehmen und den Selbständigsten unserer Zeit zu den unmittelbaren Nachfolgern Grecos zu rechnen. Es ist derselbe Geist, dasselbe Temperament, dieselbe Anschauung. Die Beziehung Cézannes zu Tintoretto folgt aus kühlen Spekulationen der Ent-

wicklungsgeschichte, und wir verhehlen uns nicht die Bedingtheit des Nachweises. Wir sehen einen Teil der Aehnlichkeit in die Objekte hinein, oder übertragen summarische Erkenntnisse auf ihre Sonderheit, weil uns andere Quellen der Bestimmung des Charakteristischen fehlen. Wir würden uns vielleicht unserer Voreiligkeit schämen, wäre unser Vermögen, Kunstwerte darzustellen, reifer. Bei Greco und Cézanne treten unwiderrufliche Momente hinzu, die in dem Verhältnis Cézannes zu seinen Zeitgenossen nicht gefunden werden. Greco hat Fragmente von Kompositionen bewegter nackter Körper hinterlassen — eine davon besitzt, soviel ich weiss, Zuloaga —, die Cézanne in einer uns unbekannten Periode geschaffen haben könnte, von derselben Gewalt des Ausdrucks bei ebenso geringer Körperlichkeit der Einzelheit. Selbst die grossen Werke, wie die „Bestattung des Grafen d'Orgaz", wirken in der Hauptsache wie Flächen Cézannes, auch wenn das Auge nach und nach einen unübersehbaren Reichtum von Details entdeckt. Der Prunk der Kostüme wird von den entscheidenden Farben so überstrahlt, dass man ihn sich ohne Mühe wegdenken kann, und Cézanne hat vielleicht nichts weiter getan, als diese Details, deren seine Gegenstände nicht bedurften, durch eine gesteigerte Finesse der Abtönung zu ersetzen und die massgebenden Kontraste noch harmonischer zu wählen. Wir fühlen dieselbe Wallung, weil die Art der Abstraktionen auf das gleiche Prinzip zurückgeht: das Bild aus Kontrasten und Tonwerten ohne Grenzlinien entstehen zu lassen. Tintoretto hatte die Möglichkeit solcher Darstellung geahnt und hätte sie realisiert, wenn er nicht Venezianer gewesen wäre, nach aussen gerichtet, wie alle seine Freunde. Schon er begann für einen ihm vorschwebenden Rhythmus nach Farben zu suchen, anstatt vom Vorgang auszugehen, d. h. machte sich zum Zentrum, nicht den Auftrag seiner Gönner. Aber er gelangte unbewusst dazu, aus überquellendem Reichtum. Zur Ausgestaltung des Prinzips gehörte die persönlichere Anteilnahme eines Fremden, der in den Glanz der Märchenstadt mit den Augen des Fernstehenden geschaut hatte und dem die Berührung eines von den Venezianern durchaus geschiedenen Temperamentes mit dieser seiner Heimat ganz entlegenen Lust zum Schicksal wurde. Die Unmöglichkeit, in seinem Vaterlande, dem finsteren Spanien Philipps II., den Extrakt eines Tintoretto und des nicht weniger geliebten Correggio zu verallgemeinern, trieb ihn zu jener gewaltsamen Verinnerlichung der Kunst, aus der in unseren Zeiten allein das Heil hervorgeht. Seine Beziehungen zu dem Hof des Königs scheiterten bald an seiner „Verrücktheit", die Gegner des Königs hätten ihn unterstützt, auch wenn er ihnen den schlimmsten Trödel geliefert hätte, und so hinderte ihn nichts, sein Ideal mit der ganzen Grösse der Einseitigkeit zu vollenden. Es ist das typische Schicksal des modernen Künstlers, der mit der Aussenwelt nur noch durch Zufallsverbindungen materieller Art zusammenhängt; in einer Zeit, die noch nicht wie die unsere an die Feindschaft zwischen Kunst und Leben gewöhnt war, das typische Schicksal eines Mystikers. All den in Venedig gesehenen Glanz in eine weltferne Verklärung zu zaubern,



Passage de Ste Victoire, gegen 1880.





Mardi gras.



war Grecos Absicht. Er fand für überirdische Dinge die einzig mögliche moderne Form. Nie wurde seit den Mosaikisten die „Krönung Mariä“ wahrscheinlicher gemacht als in dem Bild der Sammlung Bosch, weil sich der Autor nicht an die denkbaren Wahrscheinlichkeiten hielt, sondern sich in die höheren Gefilde künstlerischer Spekulationen zurückzog, wo Lebewesen aus Verhältnissen von Flächen und Farben hervorgehen, die keine physiologische Prüfung provozieren. Sein grosser Nachfolger, Velasquez, der das Bild in seine Art übertrug, liess das beste daran unberührt. Bodenhausen hat den Mangel vortrefflich gedeutet.[1] Seitdem war Greco vergessen. Die Zeit sättigte sich an materielleren Genüssen. Die Heiligen verschwanden, als man gerade gelernt hatte, ihr überirdisches Konterfei zu malen. Die Künstler stürzten sich auf die Natur. Und dreihundert Jahre später, im Zeitalter des wüstesten Materialismus, kommt der kältesten Naturalisten einer auf dieselbe Spur und malt badende Weiber, Aepfel und Töpfe, Landschaften mit Sonnenschein und Regen wie Greco seine Verzückten.

Es hat offenbar so kommen müssen. Es kam anders, wenn Velasquez Grecos Tiefen verstand. Vielleicht wären uns nie wieder überirdische Dinge genaht, wenn sich nicht bis kurz vor Cézanne die Besten mit dem Irdischen geplagt hätten, wenn nicht durch eine unerbittliche Stählung des Bewusstseins die Mystik Cézannes ganz von der Unklarheit, die einst die Mystiker durchdrang, gereinigt worden wäre.

Man erschöpft solche Entwicklungen nicht mit der Technik. Was in Cézanne den Spanier übertrifft, ist nicht allein die Farbe; was ihm unterliegt, nicht lediglich die Unbeholfenheit des Autodidakten. Durch verschiedene Gestaltungen führt der Weg zu ihrer Aehnlichkeit. Greco überwindet den Gegenstand, selbst wo es sich um die Krönung Mariä handelt, aber behält eine schematische Gruppierung, die dadurch, dass sie die konventionelle Anordnung in die Länge zieht und alle Volumen entsprechend schmälert, zum Stil wird. Aehnlich verfährt er bei den Bildnissen, in dem Louvrebild, in dem berühmten Selbstbildnis, in dem kostbaren Porträt, das vor wenigen Jahren für einen Spottpreis leider vergeblich dem Kaiser-Friedrich-Museum angeboten wurde und dann in die Sammlung Kann ging u. s. w. Das Schema steht weit über dem Stil der alten Heiligenmaler, nicht nur weil es persönlicher ist, sondern weil es zur Schöpfung rationellere, nämlich die natürlichen Bedingungen des Malers heranzieht. In der Behandlung der Stoffe z. B. fehlt jede Willkür, die Erkenntnis eines gottbegnadeten Auges wird allein zum Kunstwerk. Lediglich in der Anlage der Komposition bleiben die soeben angedeuteten Reste eines äusserlichen Stil-Rahmens. Auch sie haben kaum noch Beziehung zu der Tradition, sie erleichtern die Vision und sind dem Gegenstand der Bilder unentbehrlich. Cézanne verzichtet auch auf diese letzte Fessel und

[1]) In seiner Einleitung zu dem Velasquez Stevensons (München, V.-A. Bruckmann 1904). Miquel Utrillo ist unabhängig davon zur selben Beobachtung gelangt (L'Art et les Artistes I Nr. 6. September 1905).

beschränkt sich ganz auf das Mittel des Malers und die Natur. Seine Mystik zieht uns gewaltiger an als des Spaniers gespenstische Pracht, weil sie reiner ist. Ein starker Wille sucht sich sein Gesetz. Es unterwirft ihn ungeheuren Schwierigkeiten. Das Temperament wird den schmalsten Pfad zu gehen genötigt und wandelt ihn spielend. Der Künstler ist gross, dessen Intellekt dem Genius die zweckmässigste Schulung aufzwingt und seine Erkenntnis vollkommen erfüllt. Er ist um so freier, je grösser der Zwang ist, den er sich freiwillig auflegt, um so reicher, je ärmer das von aussen Uebernommene ist. Er ist Mystiker im alten Sinne, weil unabhängig von den vergänglichen Zufällen der Aussenwelt, weil er sich eine eigene Welt schafft für sein Sinnen und Trachten, und er ist ein ganz moderner klarer Geist, weil diese Welt reinstem Erkenntnisvermögen entspringt und täglich von neuem von den bleibenden Realitäten der Aussenwelt gespeist wird.

Greco scheint Cézanne so viel gegeben zu haben wie Velasquez seinem Freunde Manet, und doch wissen wir nicht mal, ob er ihn gekannt hat, und seine Tat ist so logisch, so durchaus die Konsequenz seiner unmittelbaren Vorgänger, dass auch hier nur der Zufall eine Aehnlichkeit aufgebaut haben könnte. Freilich hatte er die alten Meister mit der Energie seiner ganzen Generation studiert, aber unter den Originalen, die er in früher Jugend kopierte, befindet sich meines Wissens kein spanischer Meister. Es scheint, dass er sich für die Brüder Le Nain interessierte. Vollard besitzt oder besass einen Esel in Grisaille, vom Jahre 58, der allenfalls diesem Einfluss zugeschrieben werden kann. Aus derselben Zeit existieren kleine Genrebilder in der Art der holländischen Kleinmeister, ohne Interesse. Charakteristischer ist die „Femme au perroquet" des Jahres 59, in derben, entfernt an Franz Halz erinnernden Strichen. Diese ersten Jahre arbeitete er ohne Lehrer, während er in Aix 4 Semester die Rechte studierte und dann kurze Zeit im Bankhaus seines Vaters tätig war. Der erlaubte ihm 1862 endlich, die aussichtslose bürgerliche Laufbahn aufzugeben. Cézanne kam nach Paris und trat in die „Académie Suisse" ein, wo Pissarro und Guillaumin seine Kameraden wurden. Das Zusammentreffen sollte dem Landschafter Cézanne später vorteilhaft werden. Für den Moment blieb es für ihn ohne Folgen, da sich seine Absichten keineswegs mit denen Pissarros deckten — Guillaumin hatte damals noch keine Physiognomie. Seine eigentliche Entwicklung begann, als er sich Delacroix näherte. Das war Mitte der sechziger Jahre.

Cézanne rekapitulierte die Geschichte des Meisters der Medea. Er begann mit romantischen Bildern. Auf der Vente Zola im Frühjahr 1903 erschienen mitten unter dem bourgeoisen Mobiliar des nicht sehr wählerischen Dichters ein paar Bilder seines Jugendfreundes und darunter ein 1865 datiertes: L'Enlèvement.[1]) Es ist die Dantebarke Cézannes. Freilich ohne den Reiz des Erstlingswerkes

[1]) Nebst dem Déjeuner sur l'herbe in meiner Entwicklungsgeschichte abgebildet.



Les Moissoneurs, gegen 1880.



Delacroix'. Man konnte schon an diesem daumierhaften Herkules, der ein nacktes Weib davonträgt, erkennen, dass sein Autor alles andere als ein Komponist sein würde. Er hatte nicht die holde Gabe Delacroix', ein Bild zweimal zu erfinden, eine gewaltig zu unserer dichterischen Empfindung sprechende Geste in sublime Farbenrhythmen aufzulösen. Dem beginnenden Cézanne fehlte alles, die Geste wie die Palette. Doch meldete sich schon damals in groben Brocken der Synthetiker einer neuen Form. Im „Déjeuner sur l'herbe", einer wahren Karikatur auf Manets zwei Jahre vorher entstandenes Gemälde gleichen Titels, gewann der Pinsel lediglich aus Licht- und Schattenteilen Kontraste von unwiderstehlicher Suggestion. Eine Stirn, das Stück eines emporgehobenen Armes, der Fleck des Tuches auf dem Rasen waren wie im Blitzlicht erfasst, und die enorme Uebertreibung ergänzte das ganz Fragmentarische des Restes. Eine ähnliche, hier abgebildete Idylle, etwa aus 1870, zeigt bereits den echten Cézanne. Die Hauptflächen der Menschen und der Landschaft sind wie von einem zitternden Wasser gespiegelt und bilden ein phantastisches Teppichmuster. Die Anordnung der Figuren ist so verwegen wie möglich. Aber in dieser brutalen Dekoration verstecken sich blendende Details. Man sah noch nie eine Fleischmalerei ähnlicher Wahrheit, die gleichzeitig das Prangende des Nackten der Venezianer und dazu das Unbeständige der bewegten Fleischflächen verrät, die von den Tönen der Umgebung und den eigenen Schatten umstritten werden. Das Aufsaugen des Hellen durch das Dunkle lässt dem Auge keinen festen Ruhepunkt, und doch gewinnt der Blick den Eindruck von Massen. Die Palette ist noch unsauber. Ebenso energisch wie Manet hat Cézanne in den sechziger Jahren dem Schwarz gehuldigt. Die ersten Stilleben wirken wie Schwarz-Weiss-Bilder und verdanken dieser von mächtigen Pinselstrichen getragenen primitiven Harmonie die Grösse. Manets Befreiung von Courbets Dunkelheit wurde auch Cézanne zum Beispiel, doch diente ihm der Impuls nur, um sich Delacroix aufs neue zu nähern. Seine Biographen, auch Duret in seiner neuen Geschichte der Impressionisten,[1]) stellen den Einfluss Delacroix' auf Cézanne wie einen Zufall und vorübergehend dar, und meinen, er sei viel mehr Courbet schuldig. Mir scheint das von Courbet Uebernommene ganz äusserlich und unwesentlich, dagegen ist ausser Renoir keiner der Modernen Delacroix treuer geblieben. Vielleicht hat er noch intensiver als Renoir das eigentlichste Wesen des grossen Romantikers erfasst. Die anderen alle, am meisten Manet, gelangten durch Analyse zu ihrer Form und liessen sich dabei Delacroix' Farbentheorien dienen. Keiner erreichte das Geheimnis seiner Vision, den unteilbaren, scheinbar willkürlichen Zusammenfluss der Farbe, der Delacroix' Bildern das Juwelenhafte gibt. Manet baute mit Pinselstrichen. Seitdem Monet auf dieselbe Methode verzichtet, haben seine Bilder das Beste verloren. So verfahren alle anderen Impressionisten, sie erfinden für einen Eindruck der Natur

[1]) Histoire des Peintres Impressionistes (H. Floury, Paris 1906).

das Mittel. Anders Cézanne. Beaudelaire schrieb von Delacroix: „Il vous semble qu'une atmosphére magique a marché vers vous et vous enveloppe.“ Das passt auch auf den Romantiker unter den Impressionisten. Delacroix erfand, bevor er sah, Extrakte von Dingen, die er früher erlebt hatte, war frei von ihnen und konnte mit ihnen im Dienste höherer Realitäten verfahren. So hoch man die Erfindung des Mittels, die sich unmittelbar an der Natur entzündet, schätzen mag, sie erreicht nicht das Dämonische einer Delacroixschen Schöpfung. Beide Wege führen ganz zweifellos auf die Höhen der Kunst, der eine, auf dem Velasquez und Manet wandeln, sicherer als der andere. Aber trotzdem es nie gelang, sie zu übertreffen, wir folgen den kühnen Eroberern, die den anderen Weg versuchen, mit noch grösserem Enthusiasmus, selbst wenn sie uns Vollkommenheit versagen. Cézanne hat von Delacroix die Unendlichkeit des Zieles übernommen und zur Ausführung seine unerreichte Farbenvision. Er stellte die Farbenempfindlichkeit Delacroix' über die Manets und verwechselte dabei Empfinden mit Erfindung. Was uns an Delacroix tiefer rührt als die vollkommenste Schönheit Manets, ist die grössere Entfernung vom Realen, die Wiederholung des Lebens in einem frei erfundenen Raum, das Mystische, das wir als Band zwischen Greco und Cézanne gefunden haben. Auch Delacroix gehört in die Reihe und mildert nicht wenig das Ungewohnte der Beziehung zwischen den beiden anderen. Sein Barock, das so viele Deutsche vor seinen Bildern verwirrt, war nur ein Vorwand, dem Typus der Gestalten Grecos ähnlich. Es findet sich in rudimentären Resten auch noch in den frühen Figurenbildern Cézannes, als unbewusstes Gravitieren nach einem äusserlichen Schema, um sich vor der Natur zu retten. Mit Unbegrenztem wirken war Cézannes kühnes Bekenntnis zu Delacroix; und was diesem als vorteilhaft erschien, der dichterische Vorwurf, und was Manet als unverrückbar galt, die Struktur der Striche, nochmal zu teilen, in Urteile zu zerlegen, um zur reinsten Abstraktion zu gelangen. Nur Farbe und Ton, selbst nicht der Strich des Pinsels. Man merkt keine Struktur in einem Cézanneschen Auftrag. Wie Wellen laufen die Farben, und die Gestaltung ist dem Winde vergleichbar, der das Wasser auf die Dünen treibt.

Soweit entfernte sich Cézanne von seinen Genossen. Doch liess er ihre Fortschritte nicht ungenützt. Auch er begriff den Wert des von der Ateliersluft gereinigten Modells und schloss sich der Freilicht-Malerei an. 1873 siedelte er nach Auvers-sur-Oise über, wo er Pissarro wiederfand, nahm ohne weiteres die Lehren des Freundes an und malte von jetzt an seine Landschaften nur noch im Freien. Eins seiner frühesten Bilder aus dieser Zeit, „La Maison du pendu“, mit dem er unter anderen 1874 die Impressionisten-Ausstellung bei Nadar beschickte, zeigt deutlich die Spuren Pissarros, dieselbe undifferenzierte Körnigkeit der Farbe. Cézanne musste lernen, mit der neuen Palette zu wirtschaften, und tat es, ohne sich im mindesten um seine Eigenart zu bekümmern. Nach einem Jahr hatte sich



Bildnis, gegen 1885.

das Verhältnis zu Pissarro vollkommen umgekehrt. Er war der Meister, und Pissarro hat ihn nie wieder erreicht.

Auch die Landschaften bestätigen die Eigentümlichkeit Cézannes, seine Unabhängigkeit von all den Faktoren die den Routinier interessieren, seine restlose Hingabe an die persönliche Vision. Sobald er gelernt hat, wie eine Landschaft, bei Tageslicht betrachtet, aussieht, macht er mit ihr neue Farben und Töne, neue Formen. Er ist auf diesem Felde weniger abstrakt als auf den anderen. Er hat möglicherweise von seiner geliebten Provence das treffendste Bildnis hinterlassen. Man begegnet seiner Skala von Gelb, Orange, Grün und Blau dort auf jedem Schritt. Aber ich wüsste im Grunde nichts, was gleichgültiger wäre als diese Tatsache, wenn sie wirklich wahr ist. Sie verhält sich zum Werte Cézannes, wie das Zimmer, in dem wir die schönste Geliebte gefunden haben, zu unserer Liebe. Der Zusammenklang der äusseren Realität mit dem Bilde Cézannes erscheint uns in diesem Fall vielleicht nur sicherer, weil die massenhafte Exploitation des Gebietes in neuerer Zeit uns besser vorbereitet hat als auf die Scenen und Stilleben. Vielleicht wäre der Bourgeois nicht weniger entrüstet, wenn er den Unterschied zwischen diesem Landschafter und dem Gros zu sehen vermöchte. Das Vielseitige des Gegenstandes nötigt Cézanne, auf allen Saiten zu spielen und die Form aus Nüancen zu bilden. Die Tusche wird dünn wie Aquarell, wischt sozusagen die Effekte zusammen, flüchtig wie ein Hauch und dabei immer rein, klar und ohne alles Farbenschummern, in all ihrer Fragilität so sicher und einfach wie ein Jongkind. Auch Guillaumin, der aus Cézanne und Pissarro das Mittel zu ziehen suchte, hat das Gewischte vieler Landschaften seines grossen Freundes, aber eben nichts als das. Was Cézanne zur spielenden Ueberwindung des Gegenstandes zu verhelfen scheint, lässt den anderen auf halbem Wege stecken bleiben. Guillaumins Farben sind immer materiell und bunt. Es fehlt seinen Landschaften die köstliche Feuchtigkeit der Cézanneschen Atmosphäre, die nur Manet in gleichem Masse besass, und wenn er sie hätte, würde ihm die Fähigkeit abgehen, das Ausgebrannte der sonnigen Erde zu schildern oder die tausend anderen Grade der Densität. Man glaubt an Cézanneschen Bildern den Barometerstand ablesen zu können. Natürlich nur eine Einbildung, aber genau die, der er es verdankt, dass wir uns nicht nach den Dingen umsehen, die in den Landschaften fehlen; eine Einbildung, die, wenn man sich's wohl überlegt, wieder an mystische Zustände grenzt.

Persönlich schien Cézanne die Prosa selber. Wie Charles Morice schreibt, gehörte er in vieler Hinsicht zu denselben Bourgeois, die sein Pinsel am wildesten empörte.[1]) War strenger Katholik, Reaktionär in allen sozialen Fragen und teilte jegliches Vorurteil seiner bürgerlichen Kaste. Bis zu dem Ehrgeiz, die Zufriedenheit der Pompiers zu erringen und im „Salon" zu glänzen. Er soll bis ins Alter der Jury

[1]) Mercure de France, 15 Februar 1907.



Les Joueurs, gegen 1885





Stillleben, gegen 1880.

alljährlich seine Bilder zugeschickt und sie stets mit gleichem Schmerz refüsiert zurückempfangen haben. Ein einziges Mal, im Jahre 82, gelang ihm durch die Vermittlung eines Jugendfreundes, ein Bildnis zu placieren. Seine Sehnsucht war um so drastischer, als ihn nie Nahrungssorgen drückten. Sein Vater unterhielt ihn zeitlebens ohne Murren und hinterliess ihm ein stattliches Vermögen.

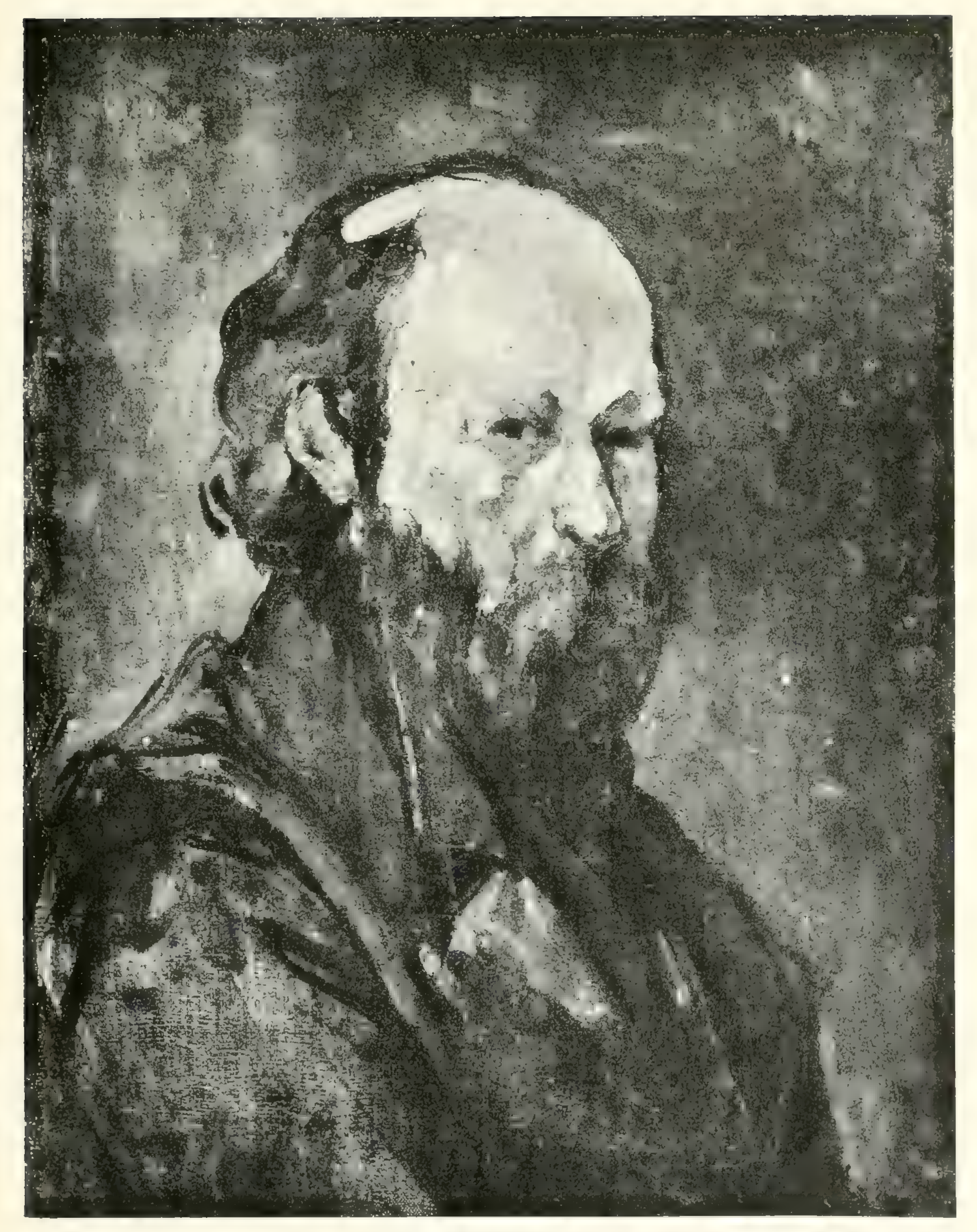
Das war die einzige Phantasterei des Menschen. Und vielleicht seine Freundschaft zu Zola, dass auch er dem Theoretiker des Naturalismus Exempel wurde. Sie hatten in Aix zusammen auf der Schulbank gesessen. Zola machte aus ihm den Lantier in L'Oeuvre, und Cézanne revanchierte sich mit einem Bildnis des Dichters, das dieser zu naturalistisch fand und das der Zärtlichkeit ein Ende machte. Sonst war nichts Merkwürdiges in seinem Dasein, und auch dies Wenige bestätigt die Konsequenz des Künstlers. Er fand an seiner Kunst nichts Anormales.

Er war in Aix am 19. Januar 1839 geboren und starb am selben Ort den 22. Oktober 1906. Den Parisern ist er bis ganz zuletzt der verrückte Mann geblieben. Jahrzehntelang waren Choquet und der Graf Doria seine einzigen Liebhaber. Von Choquet malte er mehrere Bildnisse — sie gehören mit den Selbstbildnissen zu seinen besten Porträts —, die das Modell derselben Belastung verdächtig machten, um so mehr als Choquet nicht müde wurde, den Ungläubigen seine Liebe zu dem Meister zu versichern. Im Winter 1895 riskierte Vollard die erste Ausstellung. Sie hatte in den Kreisen der Jungen grossen Erfolg und nötigte die Nachdenklichen unter den Kritikern zu hundert Variationen des Epithetons „incomplet". Im Winter 98/99 starb Choquet, und im Juli kamen bei Georges Petit die 31 Bilder unter den Hammer, die er seit 1873 gesammelt hatte. Die Schätzungen wurden trotz der Hitze doppelt und dreifach überboten.

Seitdem existiert Cézanne für die Kapitalisten der Rue Laffitte. Er hat am längsten von allen Impressionisten warten müssen, und nach der Erfahrung wäre es nicht zu verwundern, wenn er die anderen überdauerte. Was ihm gegenwärtig zu teil wird, scheint alles zu versprechen. Die Jugend ist dem behäbigen Weltmarkt vorangeeilt und garantiert dem Meister in tausend eigenhändigen Dokumenten das ewige Leben. Mit Wonne nimmt ihr Enthusiasmus den Vorwurf der Verrücktheit, der ihn in Bourgeoiskreisen noch heute belastet, auf sich und bestätigt nachträglich die Hoffnung des Armen auf eine öffentliche Anerkennung in weiterem Umfang, als er je zu denken wagte. Wirklich weiss ich nicht, wen von den grossen Künstlern seit fünfzig Jahren ähnliche Scharen von Nachfolgern begleiteten. Man hat Methoden angenommen, hat die Schotten und Pleinäristen nachgeahmt und den Impressionismus populär gemacht. Nie aber traf das Los in gleichem Masse einen Einzelnen. Seit sich Gauguin und Emile Bernard im stillen, noch vor der Zeit von Pont Aven, im Stile des Meisters versuchten, ist langsam, und seit drei oder vier Jahren in riesiger Eile, die Zahl der Jünger angeschwollen. In den letzten Ausstellungen der Indépendants und des Salon

d'Automne fand man Wände, ganze Säle von Cézanneschen Stilleben und Landschaften jeglichen Formates.

Das Zeichen könnte trügen. Sind wirklich alle diese jungen Leute, die sich kaninchenhaft vermehren, seine Jünger? Ich zweifle nicht an ihrer Ehrlichkeit, denn es fehlt jede Möglichkeit des Gegenbeweises. Sie teilen mindestens dies mit seinem Geschicke, blutwenig zu verkaufen. Aber handelt es sich hier nicht etwa um eine mehr oder weniger generöse Massensuggestion? Gewiss gibt es in Cézanne einen objektiven Bestandteil, der bestimmt ist, zur Tradition zu werden. Ihn sah er vor sich, wenn er sich über die konstante Ablehnung seiner „Methode" den Kopf zerbrach. Es ist die Lösung der Form, die Kultur des Auges, das sich auf Differenzen einübt, die Empfänglichkeit für verborgene Reize der Atmosphäre. Zweifellos stehen die gegenwärtigen Nachfolger diesen Dingen nicht fremd gegenüber. Cézanne hat die Sinne vieler Menschen verbessert, so wie Signac oder vorher Manet. Was einem bange machen kann, ist das Stereotype dieses Resultats. Man sieht dieselben Farben, dieselben Flecken immer wieder und stösst auf Wiederholungen von Zufälligkeiten des Meisters — wie z. B. seine bekannten freigebliebenen Stellen der Leinwand —, die man sich ohne Annahme allzuenger Nachahmung nicht deuten kann. Ich habe den Eindruck, dass viele dieser Jünger dem Meister nicht ganz gerecht werden. Gewiss hat Cézanne ein paar Harmonien erfunden und oft wiederholt. Aber wäre das sein ganzes Verdienst, so stände er wenig höher, als der geschickte Damenschneider oder Hutmacher, der neue Farbenkombinationen — und zwar sogar jedes Jahr mindestens eine — erfindet. Gewiss hat er die Form aufgelöst. Aber man irrt sich, wenn diese Tatsache zu der Vermutung führt, es genüge, unausgegorene Formen auf die Leinwand zu bringen. Unter dem Erfolg Cézannes und aller Impressionisten verbirgt sich eine unübersehbare Gefahr. Sie stürzten Traditionen, um neue aufzurichten, konnten nicht anders, wenn sie siegen wollten, und jeder erwiess an seinem Werke die näheren Gründe seiner besonderen Tat. Solche Revolutionen lassen Erschütterungen zurück, die sich erst langsam verlieren müssen, um das Resultat zu festigen. Man hat bei allen kleine Nachrevolutionen erlebt, von Leuten angesteckt, die noch nicht genug hatten, und Revolutionäre waren, ohne recht zu wissen warum. Fände Frankreich nach den grossen Erschütterungen nicht einen Moment der Ruhe, um das Eroberte zu sichten und zu nutzen, so ginge es trotz allen Heldenmutes seiner grossen Führer rettungslos zugrunde. Diesen Moment hat sich das politische Frankreich allmählich erkämpft, er ist in der Kunst noch nicht gekommen. Je langsamer die immer noch aufrechten Ruinen der offiziellen Malerei abbröckeln, um so schneller wirtschaften die Modernen ab, und mancher Pessimist kann sich heute fragen, ob bei aller Hurtigkeit dieses Liberalismus die Kunst schliesslich noch Atem genug behält, um neue, starke Werte in die Welt zu setzen. Der Bourgeois Cézanne ist für den gesinnungstüchtigen Bohémien die gefährlichste Suggestion. Man nimmt



Selbstbildnis.

einen deduzierten Geschmackswert für das Wesen und seine kalte Konsequenz für feurige Zerstörungswut. Vergessen wir nicht, dass er Mystiker war. Solche Leute pflegen, wenn sie zünden, ganze Massen in Brand zu stecken, aber was sie mitteilen, ist nicht der Glaube ihrer grossen Seele, sondern Fanatismus. Die Keuschheit ihrer Visionen wird von der Propaganda in groben Nutzen umgemünzt. Vergessen wir nicht, dass die Seele dieses Künstlers mit ihren unentwirrbaren Widersprüchen einzig war. Man denke sich Greco in hundert Exemplaren. Auf was wir hoffen müssen, ist nicht die Aktualität, nicht die vorschnell formulierte Manier des grossen Meisters, sondern — der nicht geborene Velasquez, der diesem Greco unserer Tage winzige Teile nimmt, um sie mit eigenem Wesen zu neuen Werten umzuschmelzen. Dann mag nach einem neuen Umlauf wieder ein Visionär dem Spiel der Enkel von weitem zuschauen und daraus in der Einsamkeit eine neue Mystik dichten.





